

# Yleisön edessä vai samassa piirissä?

Recôncavon *samba de roda* -kulttuurin muutos kahden musiikkiesityksen  
etnografisen analyysin kautta tarkasteltuna

Aino Sievänen  
Pro gradu -tutkielma  
Musiikkitiede  
Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma  
Filosofian, historian, kulttuurin  
ja taiteiden tutkimuksen osasto  
Humanistinen tiedekunta  
Helsingin yliopisto  
Toukokuu 2020

Tiedekunta/Osasto Fakultet/Sektion – Faculty Humanistinen tiedekunta		Koulutusohjelma – Utbildningsprogram – Degree Programme Taiteiden tutkimuksen maisteriohjelma
Tekijä/Författare – Author Sievänen, Aino		
Työn nimi / Arbetets titel – Title  Yleisön edessä vai samassa piirissä? Recôncavon samba de roda -kulttuurin muutos kahden musiikkiesityksen etnografisen analyysin kautta tarkasteltuna		
Oppiaine /Läroämne – Subject  Musiikkitiede		
Työn laji/Arbetets art – Level Pro gradu -tutkielma	Aika/Datum – Month and year Toukokuu 2020	Sivumäärä/ Sidoantal – Number of pages 97
Tiivistelmä/Referat – Abstract  <p>Tämä etnomusikologian alaan lukeutuva pro gradu -tutkielma pyrkii musiikkiesityksen etnografisen analyysin keinoin kartoittamaan muusikoiden ja yleisön toiminnan sekä itse musiikin tilannesidonnaisuutta. Kontekstina tutkimukselle on Recôncavon <i>samba de roda</i> -kulttuurissa käynnissä oleva muutos, jossa perinteisen yhteisöllisen sambajuhlan rinnalle on muodostunut käytäntö esittää sambaa esiintymislavalla julkisessa kaupunkitilassa. Tutkielmassa tarkastellaan <i>samba de rodan</i> musiikinlajina ja kulttuurina: sen historiaa, nykypäivää sekä kulttuurisia ja musiikillisia erityispiirteitä.</p> <p>Tutkielman etnografinen analyysi pohjautuu aineistoon, joka on tallennettu kenttätyömatkalla Brasiliassa, Bahian osavaltion Recôncavon alueella. Analyysin kohteena on kaksi esitystä, joissa Quixabeira da Matinha -yhtyeen muusikot esiintyvät kahdessa erilaisessa tilanteessa: toinen esityksistä tapahtuu julkisessa kaupunkitilassa, toinen kyläyhteisön juhlassa, erään perheen kotitalolla. Etnografisen analyysin kohteena on muusikkojen ja yleisön toiminta esitystilanteissa sekä soitettu musiikki.</p> <p>Keskeisinä teoreettisina viitekehyksenä tutkielmalle toimivat Anthony Seegerin sekä Herndon &amp; McLeodin musiikkiesitysten etnografisen analyysit, sekä musiikin etnografisen ja etnomusikologisen tutkimuksen menetelmäkirjallisuus. <i>Samba de roda</i> -esitysten tilannesidonnaisuutta tarkastellaan Max Peter Baumannin musiikillisen folklorisaation käsitteen kautta prosessina, jossa tietty kulttuuriperinne stilisoidaan lavaesitykseksi ja se irtoaa alkuperäisestä kontekstistaan.</p> <p>Recôncavon <i>samba de rodan</i> estetiikkaa ja merkityksiä määritellään, neuvotellaan ja sovitellaan modernissa, meditoituneessa kulttuurikentässä. Tutkielmassa paljastuu, että muusikoiden ja yleisön tiedossa on kaksi erilaista <i>samba de rodan</i> esittämisen tapaa: 1) ”Sambajuhla”, joka on yhteisöllinen tapahtuma ja edustaa perinteistä <i>samba de roda</i> kulttuuria 2) ”Sambaesitys”, joka esitetään lavalla yleisölle, ja joka representoi ”sambajuhlaa”.</p> <p>Tutkielmassa esitetään, että Recôncavon alueen <i>samba de roda</i> -kulttuuria on muuttanut ja muuttaa edelleen musiikillisen folklorisaation vaikutus, joka irrottaa kansanperinteen sen alkuperäisestä yhteydestä ja estetisoi sen lavaesitykseksi. Samalla tämän stilisoidun lavaesityksen rinnalla on yhä elävänä <i>samba de rodan</i> perinteinen, yhteisöllinen esittämisen tapa, jossa muusikot ja juhliin osallistujat ovat aktiivisessa vuorovaikutuksessa: musiikki esitetään, tanssitaan ja koetaan yhteisessä piirissä, ilman jaottelua esiintyjiin ja yleisöön.</p>		
Avainsanat – Nyckelord – Keywords  Samba de roda, afrobrasilialainen kulttuuri, musiikkiesityksen etnografia, etnomusikologia		
Säilytyspaikka – Förvaringställe – Where deposited  Keskustakampanuksen kirjasto		
Muita tietoja – Övriga uppgifter – Additional information		

## Sisällys

1. Johdanto .....	1
2. Musiikin kulttuurinen tutkimus, etnografia ja musiikillinen folklorisaatio .....	4
2.1 Etnomusikologia ja kulttuurinen musiikintutkimus .....	5
2.2. Musiikin etnografia .....	5
2.3 Laadullinen tutkimus: etnografian kotikenttä.....	7
2.4 Etnografisen kirjoitusote: reflektiivinen sillanrakentaminen kokemusten ja tiedon välille.....	8
2.5 Musiikkiesityksen etnografia.....	10
2.6 <i>Samba de rodan</i> etnografiat: Waddey, Oliveira Pinto, Döring .....	11
2.7 Yhteisöstä yleisöksi – musiikillinen folklorisaatio.....	13
3. Kenttätöyskentelyn aineistonkeruu: sukellus kulttuuriin .....	15
3.1. Kenttätö etnomusikologisessa tutkimusperinteessä.....	17
3.2 Kenttätöyskentely – millainen metodi? .....	19
3.3 Varjot kentällä: Kenttätöyskentelyn etiikka ja tutkijan vastuu .....	20
3.4. Kenttätömatkan valmistelu .....	21
3.5 Kenttätöyskentely – sukellus kaaokseen ja oivalluksen iloja.....	22
3.5.1 Majoittuminen kenttämatkalla .....	23
3.5.2 Kulttuuri yllättää tutkijan: ajankäyttö ja oraalisen tiedonvälityksen merkitys Bahiassa	24
3.5.3 Kenttätöyskentelyn rutiineista .....	24
3.6 Avainhenkilöt ja ystävyysuhteet kenttämatkalla – elintärkeä verkosto .....	25
3.7 Haastattelut .....	27
3.8 Etnomusikologia digitaalisena aikakautena – sosiaalisesta mediasta tulee osa kenttää.....	28
4. <i>Recôncavon Samba de roda</i> .....	29
4.1. Samban tyylit ja variantit.....	31
4.1.1 Samba corrido .....	32
4.1.2 Samba chula.....	34
4.2. Musiikki.....	36
4.2.1 Rytmi .....	38
4.2.2 Harmonia ja asteikot .....	39
4.2.3 Soittimet.....	39

4.2.4 Laulutekniikka .....	41
4.3. Miudinho ja umbigada – sambatanssin koreografiset piirteet .....	41
4.4 Juhlat, rituaalit, kodit, lavat: missä ja milloin sambaa? .....	42
4.5 Samba de rodan historia, nykyisyys ja tulevaisuus .....	43
4.5.1 <i>Samba de rodan</i> historiasta ja tutkimuksesta .....	44
4.5.2 Recôncavon <i>samba de rodan</i> ja Rio de Janeiron urbaanin samban suhde .....	45
4.5.3 Kuutamo, nuotio ja kissannahkarumpu – <i>samba de rodan</i> lähihistoriaa sambamuusikoiden tarinoissa .....	47
4.5.4 Nykyisyys ja tulevaisuus: Unesco, Asseba, Internet .....	48
5. Kahden <i>samba de roda</i> -esityksen etnografinen analyysi .....	51
5.1. Analyysin kirjoittamisen vaiheet .....	52
5.2. Mitä, miten, milloin, miksi, kuka, kenelle: Analyyttisen tarkastelun osa-alueet .....	53
5.3 Esitysten tapahtumamiljöö sekä avainhenkilöt .....	54
5.4 Esitys Feira de Santanan kaupungissa, “lavaesitys” .....	54
5.4.1. Tanssi sekä muusikoiden ja yleisön vuorovaikutus .....	56
5.4.2. Yhtyeen kokoonpano .....	59
5.4.3 Musiikki .....	60
5.5 <i>Reza e samba</i> -juhla, “kotisamba” .....	62
5.5.1 <i>Reza</i> , kansankatolinen rukouslaulanta .....	63
5.5.2 Tanssin säännöt sekä vuorovaikutus esiintyjien ja yleisön välillä .....	65
5.5.3. Musiikki .....	67
5.5.4 Sambapiirin erityispiirteitä .....	71
5.6 Yhteenveto ja vertailu .....	71
5.7 Analyysin johtopäätökset ja pohdintaa .....	75
6. Johtopäätökset .....	77
Lähteet .....	83

## 1. Johdanto

Tämä etnomusikologian alaan lukeutuva tutkielma pyrkii musiikkiesityksen etnografisen analyysin keinoin ymmärtämään muusikoiden ja yleisön toiminnan sekä itse esitetyn musiikin tilannesidonnaisuutta. Samalla selvitetään, miten musiikillisen folkorisaaion vaikutus näkyy näissä esityksissä. Tutkimuksen kohteena on kaksi brasilialaisen *samba de roda* -musiikinlajin esitystä. Kontekstina tutkimukselle on Recôncavon *samba de roda* -kulttuurin käynnissä oleva murros, jossa perinteisen yhteisöllisen sambajuhlan rinnalle on muodostunut käytäntö esittää sambaa esiintymislavalla julkisessa kaupunkitilassa.

Tutkielmassa analysoin etnografisella tutkimusotteella kahden *samba de roda*-musiikkiesityksen tilannesidonnaisia eroja: toinen esityksistä tapahtuu toriaukealla, julkisessa kaupunkitilassa, toinen kyläyhteisön jäsenille järjestetyssä juhlassa kotitalon pihalla. Analyysin aineistona toimivat videotallenteet ja muistiinpanot esityksistä. Analyysia täydentää ja tukee muu kenttätöskentelyn aikana kerätty aineisto: haastattelut ja muistiinpanot sekä *samba de roda* -aiheinen tutkimuskirjallisuus.

*Samba de roda* on Recôncavon alueen (ks. Liite 1) kansanmusiikkia. *Samballa* tarkoitetaan yleisesti (sekä Brasiliassa että kansainvälisesti) Rio de Janeirossa kehittyntä populaari- tai karnevaalisambaa, mutta tässä tutkielmassa keskitytään siis Recôncavon alueen *samba de rodään*, johon paikallisten puheessa viitataan yksinkertaisesti sanalla *samba*. Ilmaisuja *samba de roda* ja *samba* käytetään tässä tutkielmassa synonyymeina.

Tutkielman aiheeseen tutustuminen tapahtui sattumuksen kautta. Vuonna 2009 matkustin Bahian pääkaupunkiin Salvadorissa. Olin asunut aiemmin São Paulossa vaihto-opiskelijana vuosina 2007-2008, joten Brazilian kulttuuri ja portugalin kieli olivat minulle tuttuja. Lähdimme päivä-

retkelle Recôncavon alueen Santo Amaron kaupunkiin, missä linja-auto jätti minut ja matkatoverini asemalle. Aivan aseman vieressä huomiomme kiinnitti suuri keltainen kolonialisminaikainen rakennus. Taloa ympäröivän pihan suuret metalliportit olivat avoinna, joten astuimme sisään rakennuksen sisäpihalle. Sisällä kohtasimme kolme miestä, jotka talon käyttötarkoituksesta kysyessäni vastasivat ylpeästi: ”Tämä on Samban Talo” (*Casa do Samba*). Olin sattumalta astunut sisään paikalliseen *samba de roda* -kulttuuritoiminnan keskukseen. Tästä kohtaamisesta Santo Amaron pikkukaupungissa, syttyi vilpitön kiinnostukseni perehtyä Bahian *samba de rodään*

Suomessa on verrattain aktiivista harrastustoimintaa sambaan liittyen. Seitsemän eri sambakoulua eri kaupungeista järjestävät yhteistyössä vuosittain Helsingin sambakarnevaalin kesäkuun alussa<sup>1</sup>. Kuitenkin Recôncavon alueen *samba de roda* on ollut viime aikoihin asti täkäläisittäin tuntematon samban tyyli, vaikka juuri se on voimakkaimmin vaikuttanut Rio de Janeirossa kehittyneeseen (karnevaali-)sambaan. (ks. luku 4.5).

Tutkimus on tarpeellinen kahdella tavalla: 1) Se tuo ensimmäistä kertaa tietoa *samba de roda*-kulttuurista suomenkielisen kulttuurintutkimuksen kentälle 2) Tutkimus nostaa esille *samba de roda*-kulttuurin tutkimuksessa ajankohtaisia kysymyksiä kulttuurin muutoksesta, jossa sambajuhlasta muokkautuu *musiikillisen folklorisaation* (Baumann 1976) vaikutuksesta stilisoitu lavaesitys.

Tutkimuksen päätutkimuskysymys pureutuukin *samba de roda* -perinteen muutokseen yhteisöllisestä tapahtumasta lavaesitykseksi: Eroavatko esityslavalla kaupunkitilassa ja yhteisöllisessä juhlassa järjestetyt *samba de roda* -esitykset toisistaan? Toinen tutkimuskysymys selvittää, voidaan-ko, ja miten voidaan havaita, musiikillisen folklorisaation (Baumann 1976) vaikutus näitä kahta esitystä vertaillen? *Samba de roda* -esitysten tilannesidonnaisia piirteitä tarkastellaan näiden kahden tutkimuskysymyksen kautta.

Kolmantena tutkimuskysymyksenä on selvittää, mitä ylipäättään on *samba de roda* -musiikki, -tanssi ja -kulttuuri: millainen on tuon kulttuurin historiallinen kehitys ja nykypäivän todellisuus? Tähän kysymykseen vastataan yhdistellen lähdekirjallisuuden tietoja tutkijan kenttätyömatkalla

---

<sup>1</sup> Lähde: samba.fi

keräämään aineistoon ja havaintoihin.

Tutkimus sijoittuu etnomusikologiseen tutkimusperinteeseen. Teoreettisena lähtökohtana on musiikkiesityksen etnografia ja tutkimusmenetelmänä kenttätutkimuksen aikana osallistuva havainnointi, haastattelut ja videotallenteet. Tutkimuksen primaarimateriaali on kerätty kenttätyömatkan aikana, 23.11.2013–10.1.2014 Bahian osavaltiossa, Brasiliassa. Etnografisen analyysin primaarimateriaalina toimii 14.12.2013 tehdyt videotallenteet ja muistiinpanot kahdesta sambaesityksestä.

Tärkeimmät lähteet *samba de roda* -kulttuuria koskien ovat Ralf Waddeyn (1981), Oliveira Pinton (1991), Katharina Döringin (2002 & 2010) sekä Graffin (2015) tutkimukset. Musiikkiesityksen etnografiassa tämän tutkimuksen esikuvina ovat toimineet Anthony Seegerin ja Herndon & McLeodin artikkelit (1980). Tutkimuksen näkökulmaan ja etenemistapaan on vaikuttanut niin ikään Yrjö Heinosen (2009) artikkeli ”Tuotteistettu Aura”, jossa hän etnografisen kirjoittamisen keinon piirtää tarkkasilmäisen kuvan Arja Korisevan 40-vuotisjuhlakiertueen konsertin valmistuksesta ja toteutuksesta.

Tutkielma etenee seuraavasti: Luvussa kaksi esitellään tutkielman teoreettinen ja menetelmällinen perusta ja asetetaan tutkielma osaksi etnomusikologista tutkimusperinnettä. Esittelen musiikillisen folklorisaation käsitteen ja tätä kautta pohjustan analyysin johtopäätöksissä jatkuvaa pohdintaa *samba de roda* -kulttuurin muutoksista.

Kolmas luku on kuvaus kenttätyöstä menetelmänä sekä kertomus tämän tutkimuksen kenttätyömatkasta: luvussa avataan tutkielman lukijalle, miten kenttätyöhön valmistautuminen, kentälle saapuminen ja kentällä toimiminen sekä tutkimusmateriaalin kerääminen käytännössä tapahtui.

Neljäs luku vastaa tutkimuskysymykseen ”Mitä on *samba de roda*?”. Luvussa luodaan lyhyt katsaus *samba de rodan* historiaan, kuvaillaan sen musiikilliset ja koreografiset erityispiirteet sekä kuvaillaan *samba de rodan* kulttuurina.

Viides luku sisältää etnografisen analyysin kahdesta erilaisesta *samba de rodan* esitystilanteesta. Luku vastaa päätutkimuskysymykseen (*samba de roda* -esitysten tilannesidonnaisuus) sekä toiseen sivututkimuskysymykseen musiikillisen folklorisaation vaikutuksesta *samba de rodan*.

Johtopäätöksissä tiivistetään tutkielman tulokset, käsitellään tulosten merkitystä *samba de roda*-kulttuurin kannalta sekä avataan jatkotutkimuksen mahdollisuuksia aiheen parissa. Johtopäätelmissä muodostan hypoteesin *samba de rodan* tilannesidonnaisista merkityseroista: julkisessa kaupunkitilassa nähdään ”samba-esitys”, joka on representaatio yhteisöllisestä ”samba-juhlasta”.

Kaikki suomennokset sekä kuvat ovat kirjoittajan.

## 2. Musiikin kulttuurinen tutkimus, etnografia ja musiikillinen folklorisatio

Tässä luvussa perustelen valitun teoreettisen viitekehyksen hyödyllisyyden aiheen kannalta. Määrittelen tutkimuksen teoreettisen viitekehyksen sijoittaen sen etnomusikologian, musiikin etnografian ja laadullisen, aineistolähtöisen tutkimuksen kentälle. Luvussa perustelen valitun tutkimusotteen hyödyllisyyden tutkimusaiheen ja -aineiston käsittelyssä. Lisäksi luvussa tehdään katsaus etnomusikologian tutkimuskenttään, tarkastellaan etnografiaan laadullisen tutkimuksen tutkimusmenetelmänä sekä esitellään tutkielman etnografisen analyysin esikuvina toimineet artikkelit.

Tutkielma ammentaa teoreettisilta ja metodologisilta perusteiltaan etnomusikologisista etnografisista tutkimuksista, ja erityisesti musiikkiesityksen tutkimuksesta (A. Seeger, 1980, Herndon & McLeod 1980, Heinonen 2009). Etnomusikologia, musiikin kulttuurinen tutkimus, etnografia ja kenttätö ovat teoreettisesti ja metodologisesti limittyneitä, jopa niin että on hyvin vaikea vetää rajaa niiden välille. Kenttätöyskentely keskeinen, erottamaton osa etnomusikologian metodologiaa (Moisala & Seye 2013, 30) ja toisaalta etnografiaa eli kirjallista kuvausta kulttuurista on mahdotonta kuvitella ilman kenttätöä. Käsitelen kenttätöyskentelyä aineistonkeruumetodina luvussa 3.



## 2.1 Etnomusikologia ja kulttuurinen musiikintutkimus

Antropologiasta ja vertailevasta musiikintutkimuksesta versonut etnomusikologia (Myers 1992a, 3) nojaa perinteessään kenttätöyöhön, sillä mitenpä itselle (tutkijalle ja tutkimusyhteisölle) vierasta kulttuuria voisia tutkia, ellei sitten viettämällä aikaa tuon kulttuurin keskellä, sitä havainnoiden. Etnomusikologia tutkimusalana onkin syntynyt reaktiona länsimaiselle tutkijalle vieraaseen ei-länsimaalaiseen musiikkiin, jota ei voinut käsittää muutoin kuin kulttuurin kautta lähestyen. Samoin etnomusikologia on alusta alkaen ottanut haasteekseen tutkia musiikkia kulttuurina. (Moi-sala 2009, 241.) Tässäkin tutkielmassa tutkijan näkökulma tutkittavaan kulttuuriin on *vieraan* näkökulma: analysoin ja tulkitSEN musiikkikulttuuria, joka on lähtökohtaisesti minulle vieras, jossa en ole kasvanut, tai johon olisin vuosien tutustumisen myötä kehittänyt sisäisen näkökulman (bi-musikaalisuus<sup>2</sup>).

Etnomusikologisessa tutkimuksessa jaoteltiin pitkään tutkimus joko antropologisesta tai musiikkitieteellisestä näkökulmaa soveltavaksi; karkeasti jaotellen, tutkitaan joko kulttuuria tai analysoidaan musiikin rakenteita. Musiikin ja kulttuurin vuorovaikutussuhteen tutkiminen ja ymmärtäminen vaati luovaa, interaktiivista ajattelua. Kulttuurin ja musiikin yhdistävää analyysia voidaankin pitää tavoitteensa, jota kohti koko etnomusikologinen teoriankehitys voisi pyrkiä. (Moi-sala 1991, 133.) Tämän tutkielman analyysissa yhdistyvät kulttuurinen ja musiikillinen näkökulma: tarkastelun alaisena on sekä ihmisten toiminta tietyssä tilanteessa, sekä tilanteessa esitetty musiikki.

## 2.2. Musiikin etnografia

Etnografia kuvailee ihmisiä ja ihmisen toimintaa. Musiikin etnografiaa ei voida rajata vain musiikkiantropologian piiriin: etnografiassa on kyse ennen kaikkea kuvailevasta lähestymistavasta

---

2 Bi-musikaalisuuden käsite on peräisin tutkija Mantle Hoodin teoksesta *The Ethnomusicologist* (Hood 1982 [1977])

musiikkiin ja musiikkikulttuureihin. Siinä missä transkriptiolla vangitaan musiikki paperille, luetaan ja analysoitavaan muotoon, kuvaillaan etnografisessa tekstissä ihmisiä musisoimassa (*making music*). (Seeger, 1992, 88.)

Nykyetnomusikologisessa tutkimuksessa juuri ”musisoivat ihmiset” ovat keskiössä, jopa siinä määrin, että määritelmän voisi ulottaa kuvailemaan uudestaan koko etnomusikologian kenttää. Jeff Todd Titon (1997) tulkitsee etnomusikologian alan kehitystä jakamalla sen neljään paradigmaan: Kehitys alkoi folkloren tallentamisesta ja jatkui vertailevaan musiikkitieteeseen, 1950-luvulla syntyi itse etnomusikologian tutkimusala. Neljättä, uusinta paradigmaa Titon (emp.) luonnehtii ”musisoivien ihmisten tutkimiseksi” (*the study of people making music*) (Titon 1997, 91–92.) Tämä määritelmä osuukin musiikintutkimuksen ytimeen; keskiössä on ihmettely siitä, miten eri tavoin ihminen toimii, ajattelee ja tuntee kuunnellessaan, tanssiessaan, tuottaessaan musiikkia. Tässä kohtaa musiikin etnografia tutkimusotteena on vahvoilla; se keskittyy kuvailemaan ja tulkitsemaan musiikkiin liittyvää toimintaa.

Etnografia tunnetaan alun perin antropologian menetelmänä, mutta ennen tuon tutkimusalan syntyä, tutkimusmatkailijoiden kuvauksia voidaan luonnehtia etnografioiksi – olkoonkin, että niistä yleensä puuttuu tieteelliseen tekstiin kuuluva pyrkimys kuvata kohdetta ilman arvioita, mahdollisimman pelkistetyin kommentein (Seeger 1992, 94.) Mikäli musiikki ajatellaan ensisijaisesti kommunikaationa, painottaen musiikin alkuperää nimenomaan inhimillisenä tapana viestiä merkityksiä, silloin etnografia esittäytyy milteipä ensisijaisena tapana tutkia musiikkia ja sen järjestelmiä (Seeger 1992, 89).

Etnografia representoi (”uudelleen esittää”) kulttuurin – tai sen osan – kirjallisessa muodossa (Van Maanen 2011, 1). Etnografia on kenttäkokemusten, -havaintojen ja -muistiinpanojen yhdistäminen ja muokkaaminen kirjalliseksi tekstiksi (Heinonen 2009, 204). Etnografian kirjoittaminen on luovuutta ja moniulotteista ajattelua vaativa tehtävä, jossa tutkija koettaa tavoittaa kenttäkokemuksensa sanalliseen muotoon, samalla perustellen väitteensä kentällä kerättyyn aineistoon.

Tässä tutkielmassa keskitytään yhden päivän aikana tapahtuviin kahteen musiikkiesitykseen. Näiden esitysten etnografinen analyysi ei olisi kuitenkaan mahdollinen ilman laajempaa tutustu-

mista *samba de roda* -kulttuuriin. Jokainen keskustelu ja paikallisten ihmisten musiikkielämään liittyvä havainto auttaa muodostamaan kokonaisvaltaisen ymmärryksen *samba de rodan* todellisuudesta. Mikään kulttuurin ulkopuolisen tutkijan tulkinta ei voi olla täydellinen, mutta kenttätöössä kulttuuriin ”uppoutuminen” ainakin vähentää karkeiden virhetulkintojen mahdollisuutta etnografiassa.

### 2.3 Laadullinen tutkimus: etnografian kotikenttä

Tähän tutkielmaan valittu tutkimusote – musiikkiesityksen etnografia – sijoittuu laadullisen tutkimuksen kenttään. Laadullinen tutkimus puolestaan on ihmistieteissä käytettävä teoreettinen ja menetelmällinen näkökulma, jota sovelletaan tyypillisesti sosiologian, antropologian, kasvatustieteiden, lingvistiikan aloilla. Nämä tutkimusalat, mukaan lukien etnomusikologia, ovat ihmistieteitä eli tutkivat ihmisen toimintaa. Näkökulma ja pyrkimys on ymmärtää ihmisen toimintaa sen omassa kontekstissaan.

Laadullisessa tutkimuksessa valittua tutkimusaihetta tarkastellaan kokonaisvaltaisesti. Laadullisessa tutkimuksessa ollaan kiinnostuneita merkityksistä, joita ihmiset liittävät asioihin ja ilmiöihin. Keskeistä on induktiivinen tiedonmuodostus, toisin sanoen päätelmät muodostetaan perustuen tehtyihin havaintoihin. Mikä tahansa näkökulma voi olla arvokas, ja ihmisiä (ja yhteisöjä) tarkastellaan kokonaisuuksina omassa kontekstissaan. Laadullisessa tutkimuksessa yhdistetään tutkimusaineisto ja tutkijan tekemät havainnot yhdeksi merkitykselliseksi kokonaisuudeksi. (Bogdan & DeVault & Taylor 2016, 18–20)

Ylläkirjoitetun mukaisesti, tämä tutkimus tarkastelee *samba de roda* -kulttuuria kokonaisvaltaisesti. Tutkimus vastaa valittuihin tutkimuskysymyksiin, mutta yhdistäen ne osaksi laajempaa kulttuurista kokonaisuutta. Tutkimuksen päätelmät muodostuvat yhdistelemällä tutkimusaiheen aineistosta syntyneillä havainnoilla teoreettiseen kirjallisuuteen. Aihetta ei siis lähestytty tietyn ennalta määritellyn teorian näkökulmasta, vaan tutkimuksen sisältö, merkitys ja tulos syntyvät aineiston tarkastelun ja tutkimusaiheen (*samba de roda* -kulttuuri) havainnoinnin kautta. Tutkimuksessa haastatteluja ja havainnoituja henkilöitä käsitellään ihmisinä kokonaisvaltaisesti, kaikkine

puolineen, ja osana omaa arkista elinympäristöään ja yhteisöään: mikä tahansa sana, ele tai tapahtuma voi toimia oivalluksen herättäjänä tai vihjeenä. Tutkimuksessa on myös hyödynnetty mitä tahansa vuorovaikutustilannetta tai havaintoa täydentämään ymmärtämystä tutkimusaiheesta.

## 2.4 Etnografinen kirjoitusote: reflektiivinen sillanrakentaminen kokemusten ja tiedon välille

Reflektiivinen etnomusikologinen tutkimusote tunnistaa tutkijan subjektiivisuuden sekä hänen aktiivisen roolinsa tiedon muodostajana. Tutkija pyrkii havainnoinnin objektiivisuuteen, mutta samalla tiedostaa oman kulttuurinsa vaikutuksen ja mahdolliset rajoitteet syntyviin havaintoihin ja tietoon. Reflektiivinen tutkija ei kuvittele tarkkailevansa vierasta kulttuuria neutraalina ulkopuolisena, vaan pohtii (ja ymmärtää) oman roolinsa kyseisessä kulttuurissa, toimintansa vaikutuksen tutkittavan yhteisön jäseniin. Reflektiivinen tutkija tutustuu kulttuuriin ja sen edustajiin, yhteisöön, antaen tuon yhteisön samalla tutustua häneen. (Barz & Cooley 2008, 16–17.)

Objektiivisuuteen pyrkivän raportoinnin sijaan refleksiivisessä etnografiassa tutkija ottaa huomioon mukana olevien ihmisten roolien ja identiteettien ominaisuudet sekä omakohtaiset kokemukset. Myös oman kirjoitusotteen tiedostaminen on osa reflektiivisyyttä. (Heinonen 2013, 91.)

Kenttänäytteet ovat otteita haastatteluista, tutkijan kenttäpäiväkirjasta, valokuvia, ja muita osia tutkimusaineistosta, johon pohjautuen tutkija kirjoittaa etnografian ja analyysin. Näytteiden käyttäminen osana tekstiä on etnografiselle tekstille olennainen piirre, ja näytteiden käyttämiseen on myös tutkimukselliset perustelut. (Atkinson 1990, 82.)

Näytteet antavat ensinnäkin lukijalle elävän kokemuksen tutkimusaiheesta, ja auttavat samaistumaan tutkittavaan kulttuuriin. Toisekseen, näytteiden käyttäminen tekee etnografiasta moniäänisen: tekstissä ei puhu ainoastaan tutkija, vaan myös kenttätyössä haastattelut ihmisten ääni välittyy siitä. Lisäksi näytteet havainnollistavat lukijalle tutkimuksessa käsiteltyjä kysymyksiä. (Emp.)

Etnografiassa on ainakin kaksi tekstin tasoa, joiden ”kudonnasta” etnografinen teksti muodostuu:

kenttänäytteet ja kommentoiva teksti. Tyypillisesti näytteet korostetaan esiin tekstistä typografisin keinoin: Esimerkiksi haastattelusta otetut lainaukset sisennetään ja kursivoidaan. Tämä auttaa jälleen lukijaa jäsentämään tekstin sisältöä. (Emt, 83.) Myös tässä tutkielmassa käytän edellä mainittua typografista jäsennystä kenttänäytteiden erottamiseksi kommentoivasta tekstistä.

Johan Van Maanen (2011, 7) jaottelee etnografiset tekstit kirjoitusotteen perusteella kolmeen tyyppiin: 1) Realistiset kertomukset ovat tyyliältään melko suoraviivaisia, tosiseikkoihin keskittyviä, eivätkä juurikaan huomioi tutkija omaa roolia etnografian tuottajana. 2) Tunnukselliset kertomukset taas keskittyvät kenttätöön tekijän, eli tutkijan sisäisen prosessin tarkasteluun, itse tutkimuksen aiheena olevan kulttuurin jäädessä vähemmälle huomiolle. 3) Impressionistiset kertomukset ovat tekstityyliltään vaikuttavia, dramaattisiakin kuvauksia kenttäkokemuksista, yhdistäen realistista ja tunnustuksellista kuvausta. (Emp.)

Tässä tutkielmassa pyritään pysyttelemään realistisen kertomuksen tyyliin, silti tietoisena tutkijan eli kirjoittajan omasta roolista ja näkökulmasta sekä kenttätöön aikana että etnografiaa kirjoittaessa. Etnografinen kuvaus luvuissa 5.4. ja 5.5. on kirjoitettu niin sanotussa *etnografisessa preesensissä*. Etnografian kirjoittamisessa tutkija tasapainoilee kenttäkokemusten kuvailun ja tieteellisen kirjoittamisen objektiivisuuteen pyrkivien konventioiden välillä. Etnografinen preesens (tapahtumien kuvailu preesensissä), on tällöin keino välittää lukijalle tutkijan kenttäkokemusta. (Heinonen 2009, 231).

Etnografiassa yhdistellään havaintoja, haastatteluiden, videoiden, kuvien ja muun materiaalin perusteella kerättyä tietoa, pyrkien systemaattiseen kuvaukseen siitä, mitä todella tapahtui ja millaisia merkityksiä sekä teoreettisia pohdintoja näistä voi johtaa. Etnografia pyrkii olemaan selkeä, kirkas, johdonmukainen kuvaus kulttuurista. Tämä tekee etnografiasta haastavan kirjoittajan: jokainen sana on harkittu, aivan kuin maalaisi hyvin pienellä, tarkalla siveltimellä maisemaa.

Etnografisen tutkimusprosessin voi jäsentää neljään eri vaiheeseen: suunnittelu, kenttätö, analyysi ja etnografian kirjoittaminen (Heinonen 2013, 83). Tutkimuksen eri vaiheet lomittuvat monin tavoin, ja esimerkiksi etnografian kirjoittamisessa hyppäsin monesti takaisin analyysivaiheeseen, kun jokin seikka vaati tarkennusta. Silti jako neljään työvaiheeseen auttaa hahmottamaan

jatkumoa, jolla etnografisella tutkimusotteella tuotetaan uutta tietoa tietystä ilmiöstä: Valmistelun kautta tutkija jalkautuu tutkittavan ilmiön pariin ja heittäytyy vuorovaikutukseen kulttuurin ja ihmisten kanssa. Kentältä tallentunut aineisto järjestetään kronologisesti tai aiheittain, litteroidaan, syväluetaan ja analysoidaan. Aineiston tarkastelusta syntyneet uudet havainnot ja merkitykset kirjataan etnografiseksi tekstiksi, joka on samalla yhteenveto ja tulkinta tutkittavasta ilmiöstä.

## 2.5 Musiikkiesityksen etnografia

Etnografinen kuvaus musiikkiesityksestä alkaa kysymyksillä: Kuka osallistuu? Missä ja milloin esitetään? Mitä, miten, miksi esitetään? Mikä on esityksen vaikutus esiintyjiin ja muihin osallistujiin? (Seeger 1992, 105; Seeger 1980, 9). Näihin kysymyksiin vastauksia etnografisessa tutkimuksessa etsitään tutkijan kenttätöyssä kokoamista havainnoista ja tallenteista, yhdistellen näistä johdettuja päätelmiä muuhun tutkimuskirjallisuuteen.

Herndon & McLeod (1980) tarkastelevat maltalaisen *spirtu pront* -perinнемusiikin tyylin ja tilanteen yhteyttä: he tarkkailevat muusikoita esiintymässä lavalla ravintolassa, radio-ohjelmassa sekä musisoimassa perheen ja ystävien parissa pienessä kyläbaarissa. Heidän havaintojensa mukaan muusikot muokkaavat *spirtu prontin* sääntöjä olennaisesti, tilanteesta riippuen (emt). Tästä on johdettava päätelmä, että mikä tahansa musiikkityyli tai -tapahtuma muuntuu paitsi historiallisesti mutta myös synkronisesti eli samanaikaisesti tapahtuen (suhteessa tutkimuksenteon hetkeen). Näin ollen mitä tahansa musiikkia tutkiessa, tulee sitä havainnoida mahdollisimman monessa eri tilanteessa, jotta voidaan muodostaa varioitu ja mahdollisimman kokonaisvaltainen etnografia. (Emt, 166)

*Spirtu pront* -muusikot kokeilevat uusia ideoita ja leikittelevät musiikilla silloin, kun esiintymistilanne on epämuodollinen ja yleisönä on perhettä, ystäviä ja naapureita (Herndon & McLeod 1980, 161). Samoin *samba de roda* -muusikoiden on mahdollista kokeilla erilaisia ilmaisutapoja: perkussoiden, kielisoittimien tai laulajat voivat kokeilla, erehtyäkin, sillä juhlatunnelmassa pääosassa on tanssi ja yleinen ilonpito. Musiikki on olennaisessa roolissa mutta muusikot ovat muiden juhlijoiden tavoin pitämässä hauskaa. (Videotallenne ja Muistiinpanot 14.12.2013, Haastatte-

lu 15.12.2013)

Yrjö Heinonen (2009) tutkii artikkelissaan ”Tuotteistettu Aura”, miten konserttitilanteen (esityksen) vahva ainutkertaisuuden ja läsnäolon tuntu pystytään luomaan, vaikka kyse onkin harjoittelusta, ammattimaisesti tuotetusta ja siten tuotteistetusta musiikkiesityksestä (Heinonen 2009). Tutkijana minua kiehtoo tutkimusote, jossa havainnoimalla tarkasti muusikoiden ja muiden ihmisten käyttäytymistä (puhetta, eleitä, liikkumista, ilmeitä jne.) musiikkiesityksen aikaan, sekä sitä ennen ja jälkeen, voidaan saada uutta tietoa, uusia tulkintoja, uudenlaisesta näkökulmasta.

Tämän tutkielman etnografinen analyysi soveltaa näiden edellä mainittujen artikkeleiden kysymyksenasettelua ja näkökulmaa. Ei ole olemassa yhtä tietynlaista tapaa musiikkiesityksen etnografiseen analyysiin, vaan olennaista on tarkka havainnointi, avoin mieli sekä tutkijan alati kyselevä asenne: Mitä, miksi, milloin kenelle, miten?

## 2.6 *Samba de rodan* etnografiat: Waddey, Oliveira Pinto, Döring

Tiago de Oliveira Pinto (1992) on vuosia kestäneen kenttätutkimuksen pohjalta kirjoittanut laajan etnografisen kuvauksen Recôncavon alueen afrobrasilialaisesta musiikki- ja tanssikulttuurista, keskittyen sen hallitseviin osa-alueisiin: *capoeiraan*, sambaan, *maculelê*-peliin ja *candomblé*-uskontoon. Tutkimuksessa (emt.) de Oliveira on keskittynyt kuvailemaan samba-musiikin soitto-tekniikoita, rytmin rakennetta, tyypillisiä soittokuvioita – eli riffejä – *cavaquinho*lla (tai *machetella*)<sup>3</sup> (emt. 110–148). Kuten Waddey (1981), hän on hyvin kiinnostunut *viola macheten* soitto-tekniikoista ja käytetyistä virityksistä. Tanssin osalta de Oliveira Pinto (emt. 149–159) keskittyy tanssiaskelten kuvaukseen. Hän ei siis tuo esiin tanssin sosiaalisia sääntöjä, jotka ovat keskeinen osa *samba de roda* -kulttuurin koodistoa.

Katharina Döring (2002) tarkastelee maisterintutkielmassaan Salvadorissa toimineen ”Sembagota” -ryhmän *samba de rodaa*. Hän tekee ansiokkaan, yksityiskohdissaan osuvan katsauksen samban historiaan ja piirtää myös selkeän kuvan siitä sosiaalisesta ja yhteiskunnallisesta tilan-

---

3 Samba de rodan soittimet, ks. luku 4.2.4

teesta, jossa sambaa on historiallisesti harjoitettu sekä tänä päivänä harjoitetaan. ”Sembagota”-ryhmä tekee musiikki, jossa he yhdistävät *samba de rodään* myös vaikutteita muista musiikkityyleistä. Hänen kenttätönsä ajoittuu puolentoista vuoden ajanjaksolle, haastattelujen ja bändin esiintymisten seuraamisen muodossa. Väitöskirjassaan Döring (2010) puolestaan tarkastelee tanssin ja musiikin aistillis-esteettistä oppimista *samba de roda* -kulttuurissa, perustuen kenttätööhön sekä elämänkerrallisiin syvähaastatteluihin (Döring, 2010).

2010-luvun alkuun saakka *samba de rodasta* oli tehty varsin niukasti tutkimusta: Ralph Waddeyn (1980 ja 1981) julkaisi ensimmäisen tieteellisen artikkelin aiheesta, tutustuttuaan musiikki, kuten minäkin, sattumalta lomamatkan yhteydessä. Tiago de Oliveira Pinto julkaisi vuonna 1991 laajamittaisen tutkielman afrobrasilialaisesta kulttuurista Bahiassa Recôncavon alueella, ja tähän etnografiin sisältyy kattava luku koskien *samba de rodaa*. Katharina Döringin akateeminen työ on keskittynyt *samba de rodään*, alkaen maisterintutkielmasta (2002), jatkuen väitöskirjalla (2010) sekä lukuisilla artikkeleilla. Cassio Nobren (2009) artikkeli käsitteli Waddeyn tavoin *violan* ja *viola machete* -soittimien käyttöä sambassa (Nobre 2009). Brasilian kulttuuriperinnön instituutti (IPHAN 2006) tilasi ja julkaisi *samba de rodasta* yleiskatsauksen, sen jälkeen, kun UNESCO hyväksyi *samba de rodan* aineettomien kulttuuriperintökohteiden listalle<sup>4</sup>.

Unescon tunnustus on myös herättänyt akateemisen tutkimuksen kiinnostuksen: 2010-luvulla *samba de rodasta* on julkaistu useita artikkeleita ja maisterintutkielmia, joista monet ovat luettavissa Academia.edu -palvelun kautta. Tärkein uusista lähteistä on etnomusikologi Nina Graeffin kirja *Ritmos de Roda* (2015), joka keskittyy *samba de rodan* musiikkiin ja musiikkianalyysiin. *Samba de rodaa* koskevia opinnäytetyö- ja muita tutkielmia on valmistunut useita, mm. seuraavilta tutkijoilta: Charles Exdell (2018), Csermak & Graeff (2018), Bernandes de Oliveira Silvera (2016) ja Marques Siqueira (2017)

---

4 Ks. luku 4.5.4



## 2.7 Yhteisöstä yleisöksi – musiikillinen folklorisaatio

Onko sillä merkitystä, esitetäänkö musiikkia samassa piirissä yleisön (osallistujien) kanssa, vai lavalla yleisön katseiden edessä? Tässä luvussa tarkastelen Recôncavon *samba de roda* -kulttuurissa tapahtuvaa muutosta *musiikillisen folklorisaation* (Baumann 1976) käsitteen kautta.

Baumann (1976) havainnoi jodlauksen toiminnallisuuden muutosta aikana, jolloin aiemmin kansanperinteenä esiintynyt ilmaisumuoto muuttui lavalla esitettäväksi ”kansantaiteeksi”. Baumann (emt.) nimesi ilmiön musiikilliseksi folklorisaatioksi (*Musikalisches Folklorismus*); tämän käsitteen hän on ottanut käyttöön aikaisemmasta saksankielisen alueen kansaperinnetutkimuksesta (emt. 57 – 60).<sup>5</sup>

Musiikillinen folklorisaatio on prosessi, jossa musiikkiperinne estetisoituu ja stilisoituu – muokautuu vastaamaan johonkin yhteisön ulkopuolista esteettistä mieltymystä. Tämä sama prosessi irrottaa kyseisen musiikkiperinteen sen alkuperäisestä kontekstista, elävässä elämässä. (Emt. 65.)

Recôncavon *samba de roda* -kulttuuria on aloitettu voimakkaasti elvyttämään sen jälkeen, kun se hyväksyttiin Unescon aineettoman kulttuuriperinnön suojelukohteeksi (Unesco 2005, IPHAN 2006). Kansaperinnekulttuurin elvyttäminen, *revitalisaatio*,<sup>6</sup> voi kuitenkin ristiriitaisella tavalla toimia voimakkaana musiikillisen folklorisaation katalysaattorina. Kuvaan seuraavissa kappaleissa, miten muutos on tapahtunut Recôncavon *samba de rodan* kohdalla.

*Samba de roda* on ollut arviolta 1980-1980 luvulle saakka yhteisöllinen ilmaisumuoto. Tämä tarkoittaa, että *samba de rodaa* ei esitetty lavalla, vaan se elettiin yhteisenä tanssin, musiikin ja sosiaalisen vuorovaikutuksen kautta, juhlien ja yhdessä hauskaa pitäen. *Samba de roda* kokosi tietyn

---

5 *Musiikin folklorisaatiota* (saks. *Musikalisches Folklorismus*) ei tule tässä sekoittaa länsimaisessa taiteessa esiintyvään folklorismiin (jossa taidemusiikkiin poimitaan suoria vaikutteita, usein melodiakulkuja, kansanmusiikista), eikä englanninkieliseen *folklorism*-termiin, jota käytetään folkloristiikan tutkimuksessa kuvaamaan erilaisia akkulturaatio-ilmiöitä kansanperinteessä.

<sup>6</sup> Revitalisaatio (eng. *revitalization* tai *revival*) merkitsee jo hiipumassa olevan kansanperinteen elvyttämistä erilaisin toimenpitein. Revitalisaatio pyrkii turvaamaan tietyn perinteen jatkuvuuden, siitä huolimatta, että muuttuvassa yhteiskunnassa sen alkuperäistä ympäristöä ei ole sellaisenaan enää olemassa, esimerkiksi kaupungistumisen tai medioituneen populaarikulttuurin vaikutuksesta.

yhteisön jäsenet yhteen, ja kaikki osallistuivat “esityksen” luomiseen tanssien, laulaen, soittaen ja käsillä taputtaen.

*Samba de rodan* liittäminen Unescon aineettomien kulttuuriperintökohteiden listalle on kiihdyttänyt sen muutosta yksityisestä juhlasta julkiseksi esiintymiseksi. Graeff (2015) kuvailee musiikillisen folklorisaation käsitteen avulla, miten *samba de rodasta* tehdään “tuote”: lavalle tuotetaan representaatio sambajuhlusta: sen musiikista, tanssista ja koreografiasta (Graeff 2015, 32–34). Musiikillisessa folklorisaatiossa kulttuuriperinteen toiminnallinen merkitys muuttuu: kansanperinne irrotetaan sen alkuperäisestä yhteydestä ja tuotteistetaan lava-esitykseksi.

Recôncavon alueella toimii nykyisin monia ohjattuja *samba de roda* -ryhmiä lapsille. Lapset puukeutuvat esiintyessään usein sponsoroituihin asuihin ja esittävät toisinaan koreografioita, jotka muistuttava populaarimusiikin konventioita. Sponsoroidut asut ja esteettiset viittaukset kaupallisen musiikin suuntaan kertovat paineesta kilpailla huomiosta, aivan kuin pelkkä “perinne” ei riittäisikään ohjelmanumeroksi. (Graeff 2015, 32.)

Festivaaleilla kautta maailman, perinnemuusikkojen esiintyminen lavalla yleisön esteettisen arvioinnin alaisena, on nykypäivänä lähes universaali käytäntö. Kyläyhteisössä esitetyt rituaalit (uskonnolliset ja sekulaarit) on nyt tuotu lavalle, täysin ei-uskonnolliseen kontekstiin, tuotettuna tapahtumana ja speaktaakkelina. Paikalliset ryhmät tuottavat musiikillista autenttisuutta, joka tuotetaan paikallisesti ja johon samaistutaan sosiaalisesti. Tämä autenttisuus joudutaan kuitenkin jatkuvasti perustelemaan ja määrittelemään uudestaan ulkopuolelta tulevien vaikutteiden paineessa. (Baumann 2010, 297–301.)

Aikaisemmin musiikillinen toiminta kuului lähtökohtaisesti jokaiselle kyläyhteisön jäsenelle. Nykyisessä monimutkaisessa työnjakoon perustuvassa yhteiskuntajärjestyksessä, myös musiikissa roolit ovat eriytyneet muusikon (esiintyjän), kuuntelijan (yleisön), järjestäjän ja median eli viestinvälittäjän rooleihin. Maatalouteen perustuvassa kyläyhteisössä musiikki ilmeni erilaisten elämän kiertoon ja uskontoon liittyvien juhlien yhteydessä. Postmodernissa ajassamme tämä yhteys on katkennut ja musiikki on sidottu erilaisiin kaupallisiin ja myös turistisiin tapahtumiin. (Baumann 2010, 301.)

Åkesson (2006) havaitsi ruotsalaiseen nykykansanlaulua tutkiessaan, että samaan aikaan, kun esiin nousi yhä uusia harrastajalaulajia ja avoimia laulutapahtumia, niin toisaalta myös vahvistui tendenssi, jossa osa kansanmuusikoista erikoistui ja alkoi esittää aiemmin harrastuksena laulettua musiikkia ammattimaisesti (emt.).

Nämä muusikot ja muusikkoryhmät saattavat myös tiedostaa hyvinkin vahvasti, että tietynlainen esiintyminen, repertuaari ja tyyli kuuluu julkisiin lavaesityksiin, ja että yksityisessä (yhteisöllisessä) kontekstissa vallitsee toisenlainen estetiikka (Graeff 2015, 28-29) Paine tuotteistaa oma ryhmän musiikkiesitys estetiikaltaan lavalle ”kelpaavaksi”, voi tulla myös ryhmää tukevan apurahan myöntäjien taholta (emt. 29). Näin musiikillisen folklorisaation prosessissa musiikki irtoaa sen alkuperäisestä kontekstista: se mikä on aikaisemmin ollut ”elävää elämää”, muuttuu ilmaisultaan vakioiduksi esitykseksi, joka voidaan toistaa paikasta tai ajasta riippumatta.

Kun kansanmuusikko muokkaa laulu- tai soittotyyliään miellyttääkseen hänen ryhmänsä toimintaa tukevaa rahoittajaa (esimerkiksi säätiön edustajaa), ollaan kosketuksissa hyvin syvän esteettisen kysymyksen äärellä: Mitä mieltä on elvyttää kulttuuria, jos se samassa prosessissa ”brändätään” aivan toisenlaiseksi? Toisin sanoen, se mitä halutaan suojella, ei itsessään kelpaa, vaan halutaan mediaan ja esiintymislavoille sopiva, median valokeilaan asetettava (ja kelpaava) tuotetettu esitys. Musiikillisessa folklorisaatiossa tietty kulttuurin osa irtoaa sen alkuperäisestä kontekstista: se mikä on aikaisemmin ollut ”elävää elämää”, muuttuu ilmaisultaan vakioiduksi esitykseksi, joka voidaan toistaa paikasta tai ajasta riippumatta.

### 3. Kenttätöyskentelyn aineistonkeruu: sukellus kulttuuriin

*”...olen oppinut, kuinka paljon tällaiset lyhyet välähdykset kaupungista, alueesta tai kulttuurista voivat harjoittaa huomiokykyä, toisinaan jopa auttaen – sen intensiivisen keskittymisen johdosta, jota niin lyhyt hetki edellyttää – tavoittamaan tiettyjä ominaisuuksia, jotka muissa olosuhteissa jäisivät pitkiksi ajoiksi piiloon.” (Lévi-Strauss 1997, 65)*

Tässä luvussa reflektoin lähdekirjallisuuden ja omien kokemusten kautta kenttätöyskentelyn

roolia etnomusikologisen tutkimuksen kentällä, ja millainen aineistonkeruumetodi kenttätöskentely ylipäättään on. Kirjoitan esiin millaisia käytännön ratkaisuja tein kenttätöskentelyn aikana ja millaisilla tavoilla aineistoa (videoinnit, havainnot, muistiinpanot) on mahdollista kerätä tilanteessa, jossa tutkija työskentelee itselleen vieraassa kulttuurissa. Esitän esimerkein, miten toteutin aineiston keruun kenttämällä, ja otan kantaa myös keskeisiin tutkimuseettisiin kysymyksiin. Tämä luku perustelee kenttätöskentelyn ehdottoman tarpeellisuuden musiikkiesityksen etnografian tutkimusmetodinä.

Kenttätöskentelyn tavoitteena on kerätä tietoa ja syventää tutkijan ymmärrystä tutkittavasta musiikkikulttuurista; toki myös musiikista itsestään. Kenttätömatkani aikana halusinkin uppoutua *samba de roda* -kulttuurissa elävien ihmisten elämään. Ilokseni tämä onnistuikin, vaikka käytävissä oli vain muutamia kuukausia aikaa: minut kutsuttiin mukaan paikallisten elämään, perhepiiriin ja sen tapahtumiin. Näin pystyin muodostamaan suhteellisen syvän käsityksen, vaikkakin melko lyhyen noin kahden kuukauden ajanjakson aikana, siitä todellisuudesta, jossa sambaa soittava, laulavat, toisin sanoen *sambadeirot* ja *sambadeirat* elävät.

Etnomusikologiset tutkimukset perustuvat lähes poikkeuksetta tutkijan omakohtaisesti tekemälle tiedonkeruulle. Havainnoimalla, eri välinein tallentaen sekä haastatteleamalla tutkija kerää tutkimusaineistoa myöhemmin tapahtuvaa analyysia varten. (Moisala 1991, 114). Kenttätö aivan keskeinen etnomusikologinen metodi, ja sen antamaa näkökulmaa musiikkiin voi hyvällä syyllä pitää etnomusikologiaa suuntaavana (Moisala & Seye 2013, 30).

Etnografisessa kenttätöössä havainnointi on ensisijainen tiedonhankinnan menetelmä, ja havainnot tuetaan erilaisilla dokumentointitavoilla, kuten muistiinpanoilla, valokuvilla, äänityksillä ja videoinneilla. Havainnoinnin tulee olla tietoista ja systemaattista, ja aistein tehnyt havainnot tulee kirjata mahdollisimman pian muistiin kirjallisesti, keskittyen konkreettisiin asioihin: musiikkiesitystä kuvaillessa tulisi siis eritellä muusikoiden toimintaa lavalla sekä yleisön reaktioita. (Moisala & Seye 2013, 42–45.)

Etnomusikologin kenttätöskentely on oppimista aistein (erityisesti kuulo-näkö ja -tuntoaistein), ajatuksin, vuorovaikutuksessa ja yksin, koko keholla ja mielellä samanaikaisesti. Työskentelyssä

on rauhallisempia ja analyyttisempia vaiheita (esimerkiksi muistiinpanojen puhtaaksikirjoittaminen ja samalla havaintoja pohdiskellen), sekä kokemuksellisesti intensiivisiä vaiheita (kuten juhliin osallistuminen maalaiskylässä).

Kenttätutkimuksen aikana tutkija kerää tietoa heräämishetkestä aina nukkumaan menoon saakka. Mikä vain keskustelu, tapahtuman havainnointi, voi antaa lisää syventävää tietoa tutkimuskohteesta ja ylipäättään tutkimuksen aiheena olevasta kulttuurista. Alkuvaiheen hämmästyminen ja vierastus ovat arvokkaita havainnoinnin (ja myöhemmin analyysin) välineitä, sillä tutkija ei ole vielä "sokaistunut" tottumuksen kautta (Blommaert & Jie 2010, 32). Kenttätutkimus on kuin salaista tiedustelutyötä, jossa havainnoijan huomiokyky täytyy olla hereillä lakkaamatta, sillä mikä tahansa sana, ele tai muu yksityiskohta voi vihjata piilossa olevasta tiedosta.

Kenttämätka voi olla psyykkisesti ja fyysisesti raskas kokemus ja siihen voi liittyä hyvin emotionaalisia ja tutkijalle traumaattisia kokemuksia (Grönfors 2008, ii). Luultavasti useimmat kenttätutkimusta tekevät tutkijat voivat samaistua siihen, että kenttämätka ja kenttätutkimus muuttaa tutkijaa itseään ihmisenä: arvot, ihmiskäsitys, historiakäsitys ja käsitys omasta itsestä vahvuuksineen ja heikkouksineen voi muuttua. Voimakas oppimis- ja muutosprosessi tekevät kenttätutkimuksesta ja -matkasta henkisesti vaativat, ja siksi väittäisin, että kenttätutkimus aineistonkeruumetodina on selvästi erilainen muista aineistonhankintatavoista.

### 3.1. Kenttätutkimus etnomusikologisessa tutkimusperinteessä

Etnomusikologinen musiikintutkimus versoi yhteydestä antropologiseen tutkimukseen, jossa, nykyisin jo osin kliseeksi muodostuen, tutkija matkusti fyysisesti kauas, jonkin valtakulttuurista eristyneen, primitiivisen heimon pariin kenttämätkalle. Etnomusikologinen tutkimus on niinkään saanut vaikutteita myös katoavan kansankulttuurin tallentamiseen pyrkivästä folkloristiikasta, jossa niinkään kenttämätkalla tallennetaan ja havainnoidaan tietyn kulttuurin perinnettä (Moisala & Seye, 2013, 30). Molempiin – antropologiseen ja folkloristiseen – perinteisiin kuuluu siis erottamattomasti tutkijan oma heittäytyminen keskelle tutkittavaa kulttuuria: siis kenttämätka.

Suomalaisessa kansanmusiikin tutkimuksessa kenttätutkimuksella on ollut aina tärkeä rooli. Aluksi kent-

tätyö merkitsi aluksi sävelmien keräystä: ansiokkaat suomalaisen musiikintutkimuksen pioneirit A.O. Väisänen, Ilmari Krohn, Otto Andersson ja Armas Launis kulkivat kylissä keruumatkoilla jo silloin, kun saksalaiset kollegat tyytyivät ns. nojatuolitutkimukseen (Järviluoma 1991, 138) Etnomusikologisen tutkimuksen viriäminen Yhdysvalloissa 1950-luvulla vei tutkimuksen painopistettä nopeasti musiikkikulttuurin tutkimiseen (Järviluoma 1991, 94). Tällöin kenttätyö muuttui keskeiseksi, oikeastaan täysin välttämättömäksi metodiksi etnomusikologisessa tutkimuksessa, pitkälti antropologian vaikutuksesta.

Nykyään etnomusikologiassa tutkijan ote tutkimuskohteeseen on (itse-)reflektiivinen, ja informantit opettajia, ystäviä, konsultteja – ja niin edelleen. Kenttätyö on dialogista vuorovaikutusta yhteisön ja muusikoiden kanssa. Tutkija läpikäy sisäisen muutos- ja oppimisprosessin kenttätyön aikana ja sen aikaansaannoksena. (Titon 1997, 94.)

Alunperin kenttä tarkoitti tiettyä maantieteellistä aluetta ja siellä asuvaa ihmisyyttä, jonne tutkija matkusti havainnoimaan musiikkia. Sittemmin kentän merkitys on muuttunut, suorastaan mullistunut. Tämä muutos ei ole vain viime vuosikymmenien aikana tapahtunutta, vaan jo 1960-luvun klassikossa ”Theory and Method in Ethnomusicology,” Bruno Nettl (1964) toteaa, että opiskellessaan itse tutkimaansa musiikkia, tutkija muuttuu osaksi kenttää (Nettl, 1964,32).

Kenttätyö ja kenttämатка liittyvät aina toisiinsa: nykyisin ”matka” saattaa tapahtua sisäisenä pohdintana tutkijan reflektoidessa kokemuksiaan eikä fyysistä matkantekoa kauas tutkijan asuinpaikasta tapahdu lainkaan. (Nettl 2005, 184). Omassa tutkimuksessani ”kenttämатка” tapahtui sekä fyysisesti että sisäisenä oppimisprosessina: Matkustin fyysisesti yli 10 000 km matkan toiselle mantereelle, vieraaseen kulttuuriin, vieraan kielen ympäröimänä.

Kenttätyöskentelyn (ja koko tutkimusprosessin aikana) kävin myös läpi sisäisen oppimisprosessin. Opin ja opettelin tutkimuskohteena olevaa musiikkia laulaen, soittaen, yhdessä musisoiden, sekä myös samba-tanssia, havainnoinnin ja kokeilun kautta. Merkittävin oppiminen tapahtui kuitenkin suhteessa käsityksiin, joita minulla oli suhteessa tutkittavaan *samba de roda*-kulttuuriin sekä koko sambamusiikkiin yleensä. Samaten ymmärsin syvemmin paikallis- ja perinnekulttuurien jatkuvuudesta yleiselläkin tasolla sekä mekanismeista, jotka muuttavat perinnekulttuuria.

### 3.2 Kenttätöyskentely – millainen metodi?

Kenttätöyskentely on metodina kiehtova sen kokonaisvaltaisuuden vuoksi: tutkija ei pysty eristämään itseään irti tutkimuskohteesta: fyysisesti ja psyykkisesti tutkimuskohde tulee osaksi tutkijaa, ja tutkija osaksi tutkimuskohdetta (ja tutkimuskenttää). Tästä hedelmällisestä lähtökohdasta voidaan jalostaa kiinnostavia tutkimushavaintoja, jotka ilman kenttätöön vaatimaa "sukellusta", jäisivät ainoastaan tutkittavan kentän tietoon (tutkittavan ihmisyhteisön tietoon). Kenttätöyssä tutkija vaihteittain "punoutuu" osaksi tutkimuksen kohteena olevaa yhteisöä, ja myös tulee itse usein muutetuksi tämän kohtaamisen seurauksena. (Cooley 2008, 18.)

Millaista tietoa kenttätöyskentelyssä hankitusta aineistosta voi sitten löytää? Uuden tiedon voi jaotella kolmella tavalla: 1) Esitys (*performance*): kuka tekee, milloin, millaisissa olosuhteissa? 2) Tiedollinen" (*cognitive*): kuka ajattelee tai tietää, mitä, miksi? 3) Tieto vaikutuksista (*affective*): miten A vaikuttaa B:hen, miksi vaikuttaa, milloin vaikuttaa, ja niin edelleen. (Herndon & McLeod 1983, 13).

Kenttätöyssä tutkijan onkin koottava tietoa erilaisilla menetelmillä, videoiden, haastattelien, havainnoiden sekä mahdollisesti mediaa ja esimerkiksi paikallista tiedotusta seuraten. Tässä tutkielmassa etnografialla pyritään selvittämään mahdollisia eroja samban lavalla ja kotona tapahtuvien esitysten välillä. Tärkeimpänä materiaalina toimivat tapahtumissa tehdyt videotallenteet sekä muistiinpanot. Haastattelut tukevat ja selventävät näistä tehtyjä havaintoja.

Kenttätöyskentelyssä sain havainnoinnin ja haastatteluiden kautta tietoa näillä kolmessa kategoriassa. Haastatteluista ja kenttäpäiväkirjoista olen näiden kategorioiden pohjalta koonnut systemaattista kokonaiskuvaa samban 1) tekijöistä (soittajista, laulajista, tanssijoista, osallistujista), soittimista, tilanteista, ympäristöstä 2) muusikoiden tiedosta koskien sambaa (tieto koskien musiikkia, soittotekniikoita, laulun sanoituksia, laulujen merkityksiä, eri laulujen funktioita tai rituaalisia merkityksiä, tietoa samban paikallishistoriasta) 3) vaikutusten päättelyä oman havainnoinnin pohjalta, muusikoiden ja sambaan osallistujien kertoman pohjalta, muutokset kulttuurissa, miten vaikuttaa sambaan.

### 3.3 Varjot kentällä: Kenttätöyskentelyn etiikka ja tutkijan vastuu

Kenttätöyöhön sisältyy kahdentasoista eettistä vastuuta: tutkijan toiminta kentällä sekä itse tutkimuksen sisällöllinen eettisyys. Kummatkin voivat kirvoittaa hyvinkin moninaisia pohdintoja ja jopa kiistoja oppiaineen sisällä. Ensimmäiseen, eli tutkijan toimintaan kentällä sisältyvät esimerkiksi seuraavat aihealueet: tutkimusluvut, tallenteiden käyttöluvat, toimiminen niin, ettei tutkimukseen tai niiden tallenteille osallistuvilla aiheudu fyysistä ja henkistä harmia. Toisekseen, etnomusikologin tulee tutkimuksessaan irtisanoutua etnosentrismistä. (Järviluoma 1991, 143).

Eettiseen tutkimuksen tekemiseen kuuluu reflektiivisyys, eli oman toiminnan analysointi ja pohdinta, tietoisuus oman toiminnan mahdollisista vaikutuksista. Tutkijan tulee huolehtia, ettei tutkimuksen tekeminen aiheuta minkäänlaista haittaa tai harmia tutkittaville. Lisäksi tarvitaan tilanetaajua siitä, milloin on sopivaa lähteä tekemään videotallenteita. Monta kertaa kenttämatkalla jätin videokameran laukkuun, vaikka käsillä olisi ollut ”herkullista” tallennettavaa. Näistä hetkistä tein muistiinpanot mahdollisimman pian jälkeenpäin.

Tutustuin Arja Kuulan (2011) Tutkimusetiikka -kirjaan ennen kenttämатkaa varmistuakseni, etten toiminnallani riko tutkimuseettisiä käytänteitä. Yksi tärkeimmistä näistä periaatteista on tutkittavien informointi ja tutkimusluvan hankkiminen kirjallisessa muodossa. (Kuula 2011). Heti kenttätöyön aluksi sain kuitenkin huomata, että tutkimusluvan eli tutkimusaineiston käytöstä tehtävä sopimus aiheutti kiusallisia tilanteita ja vaikeutti merkittävästi itse tutkimuksen tekoa. Olin valmistellut ja tulostanut portugaliksi muotoilemani, ohjeiden mukaan (Moisala 2013) laatimani sopimuksen tutkimusaineiston käytöstä. Lopulta en kuitenkaan käyttänyt tuota kirjallista sopimusta kertaakaan.

Syynä tähän on se, että poikkeuksetta tutkimusaineistossa mukana olevat ihmiset osoittivat silminnähtävää epäluuloa allekirjoitettavaa sopimusta kohtaan. Bahiassa merkittävä määrä tietoa arjessa välitetään edelleen vain suullisesti. Niinikään Brasiliassa hallinto ja liike-elämä on laajalti korruptoitunutta, mikä osaltaan vaikuttaa siihen, että suullisesti annettu lupaus on vahvempi kuin paperille kirjoitettu sopimus. Toisekseen, virallinen, allekirjoitettu paperi näytti aiheuttavan haastateltavissa epäilyksiä, että aion varastaa heidän musiikkiaan tai muuta kulttuuria, ja haluan siksi



allekirjoituksen, että voisin myöhemmin osoittaa oikeuksien olevan minulla. Toisin sanoen, paperisen tutkimusluvan käyttö sai muusikot epäilemään minua huijariksi.

Ratkaisin tämän ongelman hylkäämällä paperisen tutkimusluvan ja käyttämään suullista informointia (Kuula 2011, 134–148). Suullisessa informoinnissa tutkittaville (jotka esiintyvät aineistoissa), kerrotaan suullisesti aineistonkeruun tarkoitus: tutkimuksen tavoite, tallentamisen tavat, osallistumisen vapaaehtoisuus sekä aineiston käyttötarkoitus ja käyttäjät (emp.)

Onnekseni pääsin heti kenttämatkan alussa osallistumaan ”Encontro do Samba de Roda” -tapahtumaan, jossa kokoontui yhteen noin 50 paikallista toimijaa (ks. liite 3). Saatoin näin esittäytyä yhdellä kertaa salilliselle paikallisia sambamuusikoita ja -tanssijoita (Muistiinpanot 23.11.2013). Tämän lisäksi kerroin jokaiselle kohtaamalleni *samba de roda* -toiminnassa mukana olevalle ihmiselle yllä mainitut seikat tutkimuksesta, varmuuden vuoksi, sillä kuka tahansa heistä saattoi esiintyä videotallenteilla, joita tein sambatapahtumissa. Suullinen informointi oli käytössä myös tilanteessa, jossa tallensin tämän tutkielman analyysin aineistona toimivan videotallenteet (ks. luku 5).

Tässä tutkimuksessa en käytä yhdenkään muusikon tai muun haastateltavan koko nimeä. Syitä tähän valintaa on kaksi: 1) Edellä kuvaamani viranomaisiin ja virallisuuteen liitetyn epäluulon vuoksi, jonkun henkilön koko virallisen nimen tiedusteleminen herättää monessa paikallisessa enemmänkin epäluuloa kuin luottamusta. 2) Bahiassa jokaisella tapaamallani ihmisellä on jokin lempinimi, ja virallinen syntymätodistukseen merkitty nimi saattaa olla vain perheen tiedossa. Näin ollen viittaa myös tutkimuksessa esiintyviin henkilöihin heidän lempinimillään – jotka kuitenkin ovat heidän oikeat nimensä *samba de roda* -yhteisössä.

### 3.4. Kenttätömatkan valmistelu

Kenttätö alkaa jo ennen varsinaista kentälle matkustamista, monenlaisen valmistelujen kautta. Ennen käytännön valmistautumista, olin toki jo perehtynyt kenttätöskentelyä käsitteleviin teieteellisiin artikkeleihin. Hyvät verkostot ovat kenttätössä ratkaisevassa asemassa. Otin siis hyvisä ajoin yhteyttä Sinésio Goesiin, johon olin tutustunut vuonna 2009 Recôncavon alueella mat-

kustaessani. Goes työskentelee Santo Amaron kaupungissa *Casa do samba* -kulttuurikeskuksessa. Otin myös sähköpostitse yhteyttä Salvadorissa asuvaan, samba *de rodasta* tutkimusta tehneen, Salvadorissa asuvan Katharina Döringin. Olin jo aikaisemman opiskelun sekä vaihtopöytäkirjaluokkana 2007–2008 saavuttanut edistyneen tason portugalinkielessä. Ilman sujuvaa portugalinkielen taitoa kenttätutkimus olisi ollut melko mahdotonta, sillä lähes kukaan paikallinen ei puhu englantia (tai muita vieraita kieliä).

Hankin kenttämateriaalia varten videokameran, kameraan liitettävän erillisen mikrofonin, kamerajalustan, muistikortteja ja -tikkuja sekä kaksi ulkoista kovalevyä. Lisäksi kenttämateriaalin valmisteluun kuuluivat erilaisten rokotusten ja matkavakuutusten tason varmistaminen.

### 3.5 Kenttätutkimus – sukellus kaaokseen ja oivalluksen iloja

Saavuini lentokoneella Salvadoriin, Bahian osavaltion pääkaupunkiin 20.11.2013 ja 10.1.2014 lähdin paluulennolla São Paulon kautta takaisin Suomeen. Oleskeluni Bahian osavaltiossa kesti siis yhtäjaksoisesti yhden kuukauden ja 3 viikon ajan, hieman alle 2 kuukautta.

Käytännön kenttätutkimuksen voi jakaa kolmeen osa-alueeseen:

- 1) **Verkostoituminen.** Vapaamuotoinen oleskelu Casa do Sambassa, tai muissa yhteyksissä, tarkoituksena verkostoitua paikallisiin
- 2) **Tapahtumiin osallistuminen**, niissä tallenteiden ja havaintojen tekeminen (Festival do Samba de roda, erilaiset kokoukset, Casa do Samban tapahtumat
- 3) **Haastattelut**, sekä yksityis- että ryhmähaastattelut

Yksityisiin ja epämuodollisiin samba de roda-esityksiin osallistuminen ja niiden tallentaminen ja havainnointi. Tämä osuus muodostaa kenttätutkimuksen antoisimman osuuden myös sisällöllisesti. Muut osuudet täydentävät näissä intiimeissä tilanteissa tehtyjä tallenteita ja havaintoja.

Kenttätutkimuksen metodikirjallisuuteen (Myers 1992b, Herndon & McLeod 1983) perehtymisen pohjalta olin päättänyt pitää kahta erilaista päiväkirjaa kenttämateriaalin ajan. Toiseen kirjoitin puhtaaksi muistikirjan merkinnät, joita täydensin kirjoittaessa havainnoilla. Tämä päiväkirja toimi siis virallisena kenttäpäiväkirjana ja toimii tärkeänä aineistona tutkimuksessa.

Toinen päiväkirjoista on epävirallinen, tunteenpurkauksiin, ajatuksiin ja myös tutkimukseen liittymättömien havaintojen kirjaamiseen. Tämä päiväkirja muodostuikin tärkeäksi henkireiäksi. Kenttätöön aikana tutkija on täysin vieraan kulttuurin ja ympäristön ympäröimänä. Vaikka elettiin vuotta 2013, oli tuona ajankohtana langaton internet harvinainen Bahian maaseudulla, joten vietin suurimman osan ajasta kentällä vailla internetyhteyttä muuhun maailmaan. Eritys on siis todellinen ja epävirallinen, tunteisiin ja mietteisiin keskittyvä päiväkirja auttaa pysymään rauhallisena ja pitämään työmotivaatiota yllä.

### 3.5.1 Majoittuminen kenttämatkalla

Kenttätöitä käsittelevä kirjallisuus poikkeuksetta suosittaa tai olettaa tutkijan hakeutuvan asumaan ja elämään yhdessä tutkittavan musiikkikulttuurin yhteisön kanssa. Yhdessä asuminen auttaa luonnollisesti ymmärtämään paremmin kulttuuria ja sen tapoja, kun on mahdollista seurata musiikkia tuottavia ihmisiä, eli muusikoita, heidän arkisissa toimissaan, ystävien ja perheen parissa. Tällöin tiedonkeruuta eivät ole vain ne tunnit, joissa haastatellaan tai tallennetaan esityksiä, vaan kaikki yhdessä vietetty aika, spontaanit yhteismusisoinnit, ovat hetkiä, jolloin tutkijalla on mahdollisuus oppia kulttuuria sen sisältä päin (Moisala 1991, 114).

Olin sopinut sähköpostitse, sekä paikan päällä suullisesti, sopinut yhteyshenkilö Goesin kanssa etukäteen, että voisin yöpyä joitakin öitä Casa do Samba-kulttuurikeskuksen majoitustiloissa. Onnekseni minun oli mahdollista yöpyä myös useita öitä kenttätömatkalla tutustumieni perheiden luona.

Osan öitä olin Bahian osavaltion pääkaupungissa, Salvadorissa, hostellissa, ja olin tehnyt hostellin kanssa sopimuksen, että saatoin säilyttää ylimääräisiä tavaroitani heidän varastohuoneessaan. Näin saatoin kantaa mukani vain välttämättömimmät tarvikkeet ja vaatteet.

Osa yöpymispaikoista oli todella vaatimattomia. Jacuipen pikkukaupungissa, yövyin lähes slummimaisessa olosuhteissa ”Coisas do Berimbau”- sambaryhmän yhteyshenkilön majoittamana. Talossa, jossa ei ollut WC:tä tai juoksevaa vettä, jaoin ikkunattomassa huoneessa kerrossängyn emännän teini-ikäisen pojan kanssa. Seinillä käveli torakoita. Silti olin syvästi kiitollinen yösijasta ja minulle osoitetusta vieraanvaraisuudesta ja ystävällisyydestä. Epämukavuuden hyväksymi-

nen auttoi avaamaan yhteyksiä, sillä hotelleissa yöpyen en olisi päässyt yhtä läheiseen kosketukseen *samba de roda* -kulttuurissa toimivien ihmisten kanssa.

### 3.5.2 Kulttuuri yllättää tutkijan: ajankäyttö ja oraalisen tiedonvälityksen merkitys Bahiassa

Kentällä kaaos on asioiden normaalitila. Tutkijana on hyväksyttävä, että kenttätyöskentelyssä systemaattinen työskentely pätee ainoastaan tutkijaan itseensä. Kaikki muut järjestelyt ja sopimukset ovat jatkuvassa muutoksessa. Tieteellisessä tutkimuksessa pyritään systemaattisuuteen ja objektiivisuuteen, mutta elämä itsessään ei ole systemaattista ja rationaalista (Blommaert & Jie, 2010, 25)

Bahiassa on erilainen tapa järjestää ajankäyttöä. Muutaman viikon oleilu jälkeen ymmärsin, että paikalliset ihmiset eivät oikeastaan käyttäneet kellonaikoja sopiessaan tapaamisia. Tapaamiset sovittiin, että nähdään "aamulla" (klo 7-10 välillä), päivällä (10-12 välillä), iltapäivällä (12-17 välillä), illalla (17-21 välillä) tai yöllä (21-00). Sulkuihin merkityt kellonajat ovat omia arvioitani.

Olin esimerkiksi tapaamisen Mestre Celinon kanssa hänen kotikyläänsä Terra Novaan, sunnuntaiaamulle. Koska kokemukseni perusteella olin oppinut, että aamu tarkoittaa noin klo 9 aikaan viimeistään, otin varhaisen bussin ja saavuin perille klo 8.30. Kylän keskustassa ei näkynyt ketään. Yritin soittaa yhteyshenkilölleni Alexille, puhelin ei vastaa. En ollut ymmärtänyt, että sunnuntaiaamuisin Terra Novan kyläläiset kokoontuivat kirkkoon jumalanpalvelukseen, joten aamuiset tapaamiset saattoivat alkaa vasta sen jälkeen. Sainkin odotella hyvän ennen kuin yhteyshenkilöni Alex ilmestyi, ja ajoimme hänen autollaan Casa do Sambaan, ja aloitimme haastattelun Mestre Celinon kanssa.<sup>7</sup>

### 3.5.3 Kenttätyöskentelyn rutiineista

Kenttätyöskentely on tavoitteellista työskentelyä. Kenttäpäiväkirja on tutkijan tärkeä työväline havaintojen kirjaamiseen tuoreeltaan. Päiväkirjaa kirjoitin vähintään kerran päivässä, ennen nukkumaanmenoa, kun oli mahdollisuus vetäytyä omaan rauhaan kirjoittamaan. Tämän lisäksi kirjoi-

---

<sup>7</sup> Ks kuvaus tapahtumista Liite 6 Otteita kenttäpäiväkirjasta

tin missä tahansa tilanteessa havaintoja ja johtopäätelmiä ylös vihkoon, joka kulki aina mukani. Päivän päätteeksi kirjoitin muistiinpanot puhtaaksi tietokoneella, samalla ajatukset jäsentyvät ja saatoin myös täydentää muistiinpanoja, kun tapahtumat olivat tuoreessa muistissa.

Kenttätö tähtää onnistuneeseen aineistonkeruuseen, ja kääntäen, laadukas aineisto on onnistuneen kenttätöön halutuin aikaansaannos. Muistiinpanojen ylös kirjaaminen on yksinkertainen mutta ylivoimainen tekniikka havaintojen tallentamiseen *in situ*. Herndon & McLeod (1983) vinkkaavat kirjassaan *Field Manual for Ethnomusicology*, että tutkija voi vaikka kesken juhlien vetäytyä hetkeksi WC-tiloihin kirjaamaan huomioita muistivihkoon (Herndon & McLeod 1983). Esimerkiksi WC-tilaa voi käyttää rauhallisena kirjoitustilana, mikäli sosiaalinen tilanne ei salli muistiinpanojen tekemistä keskustelun aikana (emt. 73). Näin teinkin useamman kerran: vetäydyin sivun tapahtumien keskeltä kirjatakseni muistiin jonkin erityisen tärkeältä tuntuvan huomioon. Yhteisön ja yksittäisten ihmisten luottamusta ei voiteta kaavamaisella, "asiantuntijan" etäisellä asenteella, vaan tutkijan on kiireettä annettava luottamussuhteiden muodostua, esimerkiksi viettämällä informanttien kanssa aikaa muutenkin kuin tutkimukseen liittyvissä tilanteissa (emt. 109). Kiireettömyys, epämuodolliset jutteluhetket ja vilpitön kiinnostus tutkittavien elämää kohtaa: tällaisen toiminnan kautta pystyinkin saavuttamaan ystävälliset välit tämän tutkimuksen avainhenkilöiden kanssa

### 3.6 Avainhenkilöt ja ystävyssuhteet kenttämatkalla – elintärkeä verkosto

Avainhenkilöksi kutsutaan sitä henkilöä, johon tutkija muodostaa luottamuksellisen suhteen ja jonka avulla tutkija pääsee tutustumaan myös muihin tutkimuksen kannalta merkittäviin henkilöihin (informantteihin). Avainhenkilö (*key informant*) on ihanteellisesti sellainen henkilö, jolla on hyvät ja luottamukselliset suhteet omaan yhteisöönsä – siihen yhteisöön, joka on myös tutkijan kenttä. Usein tutkijan kannalta hyödyllisin on sellainen henkilö, josta pidetään laajalti yhteisön sisällä ja jonka kautta siten myös tutkija pääsee lähelle yhteisön eri jäseniä. (Grönfors 1982, 73 – 77, Bogdan & Taylor & DeVault 2016, 64–66.)

Tämän tutkimuksen kannalta merkittävin avainhenkilö on muusikko Gaudino ”Guda” Moreno.

Tapasin Gudan Casa do Samba -keskuksen tapahtumassa, ja hän kutsui minut perheensä vieraaksi Matinhan kylään, joka sijaitsee noin 18km etäisyydellä Feira de Santanan kaupungista. Vierailun aikana – joka venähti aiotusta yhdestä illasta kokonaiseen vuorokauteen – tutustuin lisää Gudaan ja hänen perheenjäseniinsä. Perhe elää usean sukupolven yhteisönä isolla tontilla, jonne on rakennettu viisi erillistä rakennusta eri perheenjäsenien käyttöön. Perheen yhteinen sukunimi on Souza de Oliveira. (Muistiinpanot 14–16.12.2013.)

Keskeisimmät avainhenkilöt tässä tutkimuksessa ovat Gaudino ”Guda” Moreno sekä hänen äitinsä Chica do Pandeiro, sekä muut Souza de Oliveiran perheen jäsenet, jotka yhdessä muodostavat ”Quixabeira da Matinha” -yhtyeen taiteellisen ja toiminnallisen ytimen.

**Gaudino “Guda” Moreno** on vuonna 1984 syntynyt perheellinen mies, jonka puoliso ja kaksi lasta asuvat yhdessä pihapiirin taloista. Guda kertoo aikaisemmin työskennelleensä sairaalassa, mutta jättäytyneensä vuonna 2012 pois muista töistä keskittyäkseen musiikkitoimintaan. Guda soittaa useita instrumentteja, joskin hänen tärkein instrumenttinsa ja ilmaisukeinonsa on laulu. Guda myös säveltää yhtyeelleen kappaleita, jotka mukailevat ilmaisultaan ja tematiikaltaan perinteisen *samba de rodan* tyyliä. Vuonna 2014 Guda valittiin Asseba-yhdistyksen puheenjohtajaksi, mikä lisäsi hänen vaikutusvaltaansa samba de rodan kentällä. (Emp.)

**Chica do Pandeiro**, syntynyt 1949 on Guda Morenon äiti. Hän toimi miehensä rinnalla aktiivisena muusikkona ja nykyisin keulahahmo ”Quixabeira da Matinha”-yhtyeessä poikansa Gudan kanssa. Hänen instrumenttinsa ovat laulu ja pandeiro (mistä myös hänen lempinimensä juontuu). Chica hallitsee laajan perinнемusiikkisävelmien ja -tyylien ohjelmiston. Hän on esiintyvä muusikko, joka osaa sovittaa esiintymistyylin ja -ohjelmiston tilanteen mukaan. Samban lisäksi havainnoin Chican laulavan kolmella muulla tyylillä: *boiada*<sup>8</sup>, kansankatolinen *reza*-laulu, kansankatolinen *reis*-laulu. (Emp.)

Guda Moreno johtaa ”Quixabeira da Matinha” -yhtyettä, joka koostuu Souza de Oliveiran perheen jäsenistä (Guda, Chica, Aline, Andrea, Zezé) sekä Matinhan kylässä asuvista muusikoista.

---

8 *Boiada* tarkoittaa erilaisia karjankutsumisen lauluja.

Yhtyeen perusti 1990-luvulla Gudan isä Coleirinho da Bahia, joka oli aikanaan alueellisesti tunnettu ja arvostettu muusikko. Isän kuoleman jälkeen (2004), Guda Moreno ja Chica do Pandeiro ovat jatkaneet yhtyeen toimintaa. (Emp.)

Souza de Oliveiran perheen tontilla on erillinen rakennus, joka tarjoaa toimintatilat ”Associação Cultural Coleirinho da Bahia” -yhdistykselle, jonka Guda ja Chica perustivat isä Coleirinhon kuoleman jälkeen. Quixabeira da Matinha -yhtye harjoittelee yhdistyksen tiloissa ja säilyttää siellä soittimia ja äänentoistolaitteita. (Emp.)

Souza de Oliveiran perheessä musiikki on läsnä arkielämässä monin tavoin. Heidän työskennellessään arkiaskareissa, havainnoin miten työskentelyä saatetaan säestää laulelemalla. Lapset pääsevät kokeilemaan rumpuja, pandeiroja, eri soittimia, jotka ovat esillä joko yhdistyksen tiloissa tai kotihuoneissa. Chica do Pandeiron sisko, Dasneves, laulaa kylän kirkossa sekä kansakatolisissa *reza*-rukouksissa esilaulajana. (Emp.)

Sambaryhmien koordinaattorit olivat toinen merkittävä yhteyshenkilöiden ryhmä: he toimivat aktiivisesti Asseba -yhdistyksessä ja heidän kauttaan sain yhteyden eri kylien sambamuusikoihin. Irarán koordinaattori Olivia Cor de Ebano, Jacuipen koordinaattori Seni, Marangojipen koordinaattori Paulo sekä Terra Novan Alex Nonaldo mahdollisivat (ryhmä-) haastattelut heidän oman kylänsä muusikoiden kanssa. Nämä avainhenkilöt käytännössä sopivat puolestani tapaamisajat paikallisten muusikoiden kanssa, minkä jälkeen vain matkustin paikalle ja pääsin useinkin suoraan haastattelutilanteeseen.

### 3.7 Haastattelut

Bahialainen kulttuuri on pitkälti oraalista kulttuuria edelleen ja olennaisin tieto välittyy aina suullisesti ihmisten kesken. Tästä syystä haastattelu- ja keskustelutilanteissa olisi ollut varsin outoa pitää esillä papereita (ja siis kirjallisia muistiinpanoja). Haastattelukysymysten runkoa voi pitää esillä, ja itseasiassa huomasin pian, että mitään runkoa ei juuri edes voinut käyttääkään.

Haastattelumenetelmänä käytin siis ei-strukturoitua haastattelua, jossa käytin pääosin avoimia

kysymyksiä. Havaitsin nopeasti, että minun oli vaikea saada haastateltavat puhumaan mistään tietystä aiheesta. Aloitin haastattelut usein kysymyksellä ”kenen kanssa opit (lapsena) *samba de roda*”. Useimmat haastateltavat halusivat muistella ”vanhoja aikoja”, eli aikaa 20–40 vuotta sitten (1970 – 1990-luvuilla), kun haastateltavat, nyt noin 40–60-vuotiaita, olivat lapsia, teini-ikäisiä tai nuoria aikuisia. Tästä sain usein sopivasti johdateltua keskustelun *samba de rodan* rooliin nyky-päivänä (vuonna 2013–2014). Haastattelut<sup>9</sup> litteroin käyttäen Express Scribe-ohjelmaa, jolla pystytyn hidastamaan äänitettä ilman, että äänen laatu (äänen korkeus) muuttuu.

### 3.8 Etnomusikologia digitaalisena aikakautena – sosiaalisesta mediasta tulee osa kenttää

Etnomusikologia on ihmistutkimusta, joten siihen heijastuu koko ihmiskuntaa koskettava, digitaalisesta kumpuava kulttuurinen murros. Tutkimusmenetelmät muuttuvat, kun aineistoa voi kerätä suoraan sosiaalisen median sisällöistä (YouTube, Instagram, Facebook suurimpina medioina). Tutkimuskenttään ja sen yhteyshenkilöihin voi saada yhteyden valtamerien yli eri chattien ja viestipalveluiden kautta.

Sosiaalinen media julkaisualustana on tuonut kenen tahansa saataville eräänlaisen videokirjaston, jonka kautta eri alueellisiin musiikkikulttuureihin voi perehtyä etäältäkin. Ennen sosiaalista mediaa, kaukaisia kulttuureita saattoi kokea vain joko matkustamalla paikan päälle, tai sitten museoiden, näyttelyiden tai muun vastaavan kautta. Nykyisin kuka tahansa voi nautiskella vaikkapa *samba de roda* -tapahtumissa kuvatuista videoista matkustamatta minnekään oman työpöydän ääreltä. Täten myös kenttätutkimuksen horisontti laajenee: tutkijan on vähintäänkin hyvä olla ainakin tietoinen, mitä materiaalia on saatavilla sosiaalisen median julkaisualustojen kautta, ja miten tuota materiaalia voi mahdollisesti käyttää laajentamaan tai tarkentamaan oman tutkimuksen näkökulmaa.

Vuoden 2013–2014 kenttämatkan jälkeen olen pystynyt seurailemaan etäältä Recôncavon samba-

---

<sup>9</sup> Ks. lähdeluettelo sekä Liite 3 Kuvia kenttämatalta.



kulttuuria Facebookin ja YouTubein kautta. Kenttätyö ei siis enää pääty lentokoneen noustessa pa-luulennolle, vaan tutkija voi jatkaa kentän havainnointia ja vuorovaikutusta yhteyshenkilöiden kanssa myös digitaalisesti.

#### 4. Recôncavon *Samba de roda*

Tämä luku vastaa tutkimuskysymykseen, ”Mitä on *samba de roda*?” *Samba de roda* on musiik-kia, tanssia ja sosiaalista toimintaa, joten vastaus tähän kysymykseen on väistämättä laaja.

Tämän luvun kirjoittaminen on vaatinut perehtymistä laajaan ja osin harvinaiseen lähdemateriaa-liin, josta ison osan kopioin kenttämatkan aikana Bahian yliopiston kirjastossa sekä tilasin brasi-lialaisista online-antikvariaateista kirjoja, joita ei ole saatavilla Suomesta käsin. Tässä luvussa py-ritään siis muodostamaan kattava kuva Recôncavon *samba de rodasta* kulttuurina, pohjautuen se-kä kirjallisiin lähteisiin että kenttätyössä kerättyyn aineistoon.

Mitä on *samba de roda*? Tämän sinänsä ilmiselvän kysymyksen avaaminen on tarpeen muuta-masta syystä: 1) *Samba de roda* -kulttuurista ei ole suomenkielisiä tekstejä, eikä musiikinlajia yleisesti tunneta edes etnomusikologien piirissä. 2) Samban mielletään usein olevan kotoisin Rio de Janeiron kaupungista, ja tässä tutkielmassa todetaan tämän yleisen käsityksen olevan väärä. 3) *Samba de rodasta* on kymmeniä erilaisia variantteja. Tässä tutkielmassa perehdytään Recôncavon *samba de rodan*. Muissa osissa Brasiliassa saattaa olla perinteitä, joilla on saman nimi (*samba de roda*), mutta eivät muistuta musiikillisesti tai koreografisesti Recôncavon *samba de rodaa*.<sup>10</sup>

Sanan ”samba” on luultavasti brasilialaisen kulttuurin tunnetuimpia sanoja: se tuo mieleen Rio de

---

<sup>10</sup> Samba-nimisiä musiikki- ja tanssiperinteitä on kymmeniä, ellei satoja eri puolilla Brasiliassa, erityisesti Bahian, Rio de Janeiron ja São Paulon osavaltioissa. On vaikeaa muodostaa luotettavaa yleiskäsitystä *samba de rodan* eri varianttien esiintymisestä Brasiliassa. Useimmat historialliset lähteet kuvaile tarkasti (jos ollenkaan) itse musiikkia ja tanssia, jolloin musiikintutkija voisi muodostaa käsityksen, ovatko tietyt samban muodot lähellä vai aivan erilaiset toisistaan. Eri kirjoittajat ovat tulkinneet ”samban” käsitettä eri tavoin, ja esimerkiksi paljon viitattu *umbigada*\*-perinteiden kronikoitsija Edison Carneiro (1961) niputtaa kaikki *umbigada*-tanssit ”samba” –termin alle. \*Port *umbigada*, suom. napa.

Janeiron suurkaupungin, kuumuuden, eksotiikan, sensuellit mulattinaiset pikkuruisissa bikini-asusteissa, kovaaäänisen perkussiomusiikin, karnevaalin. Recôncavon samba on sen sijaan syvästi maaseudun ja pikkukaupunkien elämäntapaan juurtunut ja siellä syntynyt, yhteisöllinen kulttuuri.

'*Samba de roda*' tarkoittaa suomennettuna 'piirisambaa', ja viittaa siis musisointiin ja tanssiin piirissä. Sanalla 'samba' viitataan Recôncavon alueella musiikkiin, tanssiin ja tilanteeseen, jossa musiikki ja tanssi tapahtuvat (Waddey 1981, 197; IPHAN 2006, 23).

Paikallisten puheessa *samba de rodan* viitataan yksinkertaisesti sanalla "samba". *Samba de roda* -ilmaisua käytetään korostaessa traditiota sekä kulttuurin paikallisuutta, erotuksena muista mahdollista (populaarimusiikin) samban tyyleistä. (Haastattelut ja Muistiinpanot 2013–2014)

Portugalilaisten harjoittaman ihmiskaupan seurauksena Brasiliaan laivattiin lähes 300 vuoden aikana (noin vuosina 1550–1810) arviolta viisi miljoona ihmistä Afrikan mantereelta, pääosin läntisen ja keskeisen Afrikan alueilta (Crook 2009, 17). Afrikkalaisten kulttuurien jatkumoa Brasiliasa kutsutaan nykyään afrobrasilialaiseksi kulttuuriksi; siinä afrikkalainen kulttuuriperintö on sekoittunut eurooppalaisiin ja Brazilian alkuperäiskansojen kulttuurivaikutteisiin.

Recôncavon on Bahian pääkaupungin, Salvadorin välittömässä läheisyydessä oleva, Baía de Todos os Santos -lahtea ympäröivä rehevä, maastoltaan kumpuileva maa-alue. Recôncavo oli taloudellisesti vilkasta aluetta 1700- ja 1800-luvuilla, jolloin alueella kasvatettiin laajassa mitassa tupakkaa sekä sokeriruokoa (Azevedo Brandão 1998, 32–33). Aluetta on leimannut koko 1900-luvun taloudellinen lamaannus, köyhyys ja työpaikkojen puute, johon alueellisen öljynjalostuksen viriäminen on tuonut helpotusta (Cardoso Pedrão 1998, 219).

*Samba de roda* on afrobrasilialainen musiikki -ja tanssiperinne, joka heijastaa Recôncavon alueen elämäntapaa. Afrobrasilialaisuus tarkoittaa kulttuurista ja (yleensä jossain määrin) geneettistä yhteyttä Afrikkaan, ja samba onkin ollut ensisijaisesti mustaihoisen väestönosan musiikkia. 1700-luvulla Bahian alueella 79% väestöstä oli tummaihoisia tai mulatteja (Fausto 1999, 26), ja myös nykyisin noin 80 % Bahian 14 miljoonasta asukkaasta ovat tummaihoisia. (IGBE 2019). Bahian osavaltion pääkaupunkia Salvadoria luonnehditaankin Brazilian "tummaihoisimmaksi pääkaupungiksi" (IGBE 2018).

Afrobrasilialaisissa perinteissä musiikki ja tanssi ovat erottamattomat (Behague 2000, 280). Näin myös “samba” tarkoittaa aina musiikkia ja tanssia yhdessä. Myös Recôncavossa samba viittaa niin musiikkiin, tanssiin kuin myös tapahtumaan – eroa näiden välillä ei tehdä vaan ne kuuluvat yhteen. *Samba de rodan* liittyy nimensä mukaisesti<sup>11</sup> piiri; sambaa soitetaan ja tanssitaan piirissä.

*Samba de rodan* merkitys paikallisidentiteetille on suuri, vaikka sen rooli onkin muuttunut ja heikentynyt massamediodien (TV, radio, internetin videopalvelut) vaikutuksesta. *Samba de roda* on aidosti paikallista kulttuuria ja kansanperinnettä. Opin kenttämatkan aikana, että *samba de roda* on alueen kylissä ja pienissä kaupungeissa asuvia ihmisiä yhdistävä tekijä. Silti, on kuitenkin paljon alueen asukkaita, jotka eivät vaikuta olevan kiinnostuneita *samba de rodasta*. Toisin sanoen, vaikka *samba de roda* on alueelle tyypillinen ja rakastettu tapa yhdessäoloon ja itseilmaisuun, on myöskin niitä, jotka eivät tästä musiikista ja tanssista piittaa tai halua sitä osaksi elämäänsä.

#### 4.1. Samban tyylit ja variantit

*Samba de rodan* voi karkeasti jakaa kahteen päätyyppiin: *samba corridoon* ja *samba chulaan*. Näiden kahden alle lukeutuu monia paikallisia tyylejä. (IPHAN 2006, 34) .

Molempiin tyyleihin kuluu tietty ohjelmisto: *samba corridossa* on omat laulunsa, samoin *samba chulassa*. Tietyt suositut teemat esiintyvät molemmissa tyyleissä: tällaisia ovat esimerkiksi “*Sereia, sereia*” ja “*Dona da casa, cheguei agora*”. *Samba de rodan* laulujen aiheet liittyvät Recôncavolaiseen elämäntapaan. Koska Recôncavo ulottuu Baía dos Todos os Santos – lahden ympärille ja monissa lauluissa toistuvat merelliset aiheet: meren antimet (kalat, äyriäiset), kalastaminen, kalastajia suojeleva merenneito (*sereia*).

*Samba chulan* ja *samba corridon* välinen erottelu ei ole välttämättä samanlaista koko Recôncavon alueella. Haastattelemani 74-vuotias samba de rodan taitaja Mestre Roque Lima kertoo, ettei Maragojipen alueella ollut hänen nuoruudessaan ollut jakoa *samba chulaan* ja *samba corridoon*:

---

<sup>11</sup> Port. *roda*; *piiri*

“Silloin...meillä oli vain samba.” (Ryhmähaastattelu 4.1.2014)

Recôncavon alueen *samba de rodan* tyyleistä on mainittava myös *barravento*, jonka esimerkiksi Graeff (2015) katsoo itsenäiseksi tyylikseen (Graeff, 2015, 56), vaikkakin musiikillisesti ja koreografisesti *barravento* on hyvin samankaltainen *samba chulan* kanssa. Onkin tulkinnanvaraista, onko *barravento* oma tyylinsä vai samba chulan yksi alueellisista tyyleistä. *Barravento* paikallistuu Cachoeiran, São Felixin ja Muritiban kuntien alueille (ks. Liite 1).

Tyylin erityisyys on kielisoittimilla soitettu *toque*<sup>12</sup>, joka toistuu usein lähes identtisesti ja jota ei käytetä muissa tyyleissä (tai muilla alueilla). (Graeff, 2015, 55 – 56.). Nuottiesimerkissä 1 on Graeffin (2015) transkriptio *barraventon toquesta*. Transkriptiossa musiikki on retusoitu 1/8 osanuoteiksi ja tahtimerkintä on viitteellisesti 2/4.



Nuottiesimerkki 1. *Barravento* (Graeff 2015, 55)

#### 4.1.1 Samba corrido

*Samba corrido*<sup>13</sup> on luonteeltaan spontaani ja ilmaisultaan vapaampi, ja yleisin tyyli koko Recôncavon alueella. Se on esteettisiltä säännöiltään joustavampi kuin *samba chula*. Recôncavon alueella, nimillä “samba” tai “*samba de roda*” viitataan ensisijaisesti *samba corridoon*. (IPHAN 2006, 34). Samba corridon muita nimityksiä ovat *samba solto*<sup>14</sup> ja *batuque*<sup>15</sup> (Haastattelut 15.12.2013 ja 19.12.2013). Esimerkiksi Irarán alueella on omalaatuinen, hyvin nopeatempoinen

<sup>12</sup> *Toque*, suom. riffi

<sup>13</sup> *Corrido*, suom. juostu. kiirehditty

<sup>14</sup> *Solto*, suom. irtonainen, löysä

<sup>15</sup> *Batuque*, suom. pauke, paukutus. Batuque-sanankuperästä, ks. luku 3.5

*samba corrido* -tyyli, jota paikalliset itse kutsuvat nimellä *batuque* (Haastattelu 20.12.2013). Sana “*corrido*” ei välttämättä viittaa (pelkästään) tämän samban nopeaan tempoon, vaan siihen seikkaan, että laulajat, soittajat ja tanssijat vuorottelevat jatkuvasti esityksen aikana (Graeff, 2015, 49)

*Samba corridossa* on selvä yhtäläisyys muihin afrobrasilialaisiin perinteisiin kuten *jongo*, *caxambu*, *côco*. Näissä kaikissa tyyleissä on käytössä *call-and-response* -laulutapa, tanssi tapahtuu piirin keskellä ja soittimiin kuuluvat lyömäsoittimet, käten taputukset ja laulu (Behague 2000, 280). *Samba corridossa* on musiikillisia yhtäläisyyksiä myös kuubalaisen rumban kanssa, mm. lyriikoiden improvisointi (Crook 1982).

*Samba corrido* voi alkaa lähes missä ja milloin vain, kun paikallaolijat haluavat niin ja heillä on hallussaan tämän tyylin repertuaari sekä jonkinlainen rytmisen taito. Tämä ei kuitenkaan tarkoita, että *samba corrido* olisi aina spontaania musiikillis-tanssillista leikkittelyä, ja etteikö *samba corridossa* voisi olla tyyllillisesti merkittäviä elementtejä ja myös teemallisesti syvällisiä merkityksiä. *Recôncavossa* on ryhmiä, jotka soittavat ja laulavat ja esittävät vain *corridoa*, ja joilla on yhtä lailla esteettisesti harkitut ja harjoitellut koreografiat ja ohjelmistot. (Döring 2010, 79.)

*Samba corridossa* tanssi ja laulu tapahtuvat sananaikaisesti. Piirin keskellä on yksi tai joskus useampi tanssimassa. Piirin reunalla palaava tanssija voi käydä osoittamassa *umbigada* -eleellä, kenelle haluaa siirtää tanssivuoron. Ehdottomia sääntöjä tanssivuoron siirtymiselle ei ole, vaan piirin keskelle hyppää nopein ja innokkain tanssija.

*Samba corridossa* esilaulajaa kutsutaan nimellä *puxador*<sup>16</sup>. Esilaulajana toimiminen vaatii vahvan äänen, sillä äänen on kannettava rumpujen paukkeen yli, tosin nykyään lauluääni on usein sähköisesti vahvistettu. *Puxador* soittaa yleensä *atabaqueta* tai muuta pystyrympua laulaessaan.

*Samba corridossa* kuoro (usein naisäänet) vastaa kerraten *puxadorin* laulaman teeman. Nuottiesimerkissä 1 “*Sereia, sereia*” on neljän tahdin pituinen säe *samba corrido* -säe, jonka ensin laulaa solisti, sitten kuoro toistaan. Halutessaan solisti voi alkaa improvisoidaan lyriikoita neljä tah-

---

<sup>16</sup> *Puxar*, suom. vetää. *Puxadorr*, suom. vetäjä, eli samban vetäjä

din mittaisina säkeinä, minkä jälkeen kuoro vastaa toistaen “*Sereia, sereia*” -teemaa.



Nuottiesimerkki 2. “*Sereia, sereia*”

#### 4.1.2 Samba chula

Samba chulan alueellisia tyylejä ovat mm. *samba amarrado*, *samba de estivador*, *samba de viola*, *samba barravento* (Cachoeiran alueella) sekä *samba santamarense* (Santo Amaron alueella). (IPHAN 2006, 34).

*Samba chulassa* on viisi tärkeää eroa *samba corridoon* verrattuna: 1) Laulu ja tanssi eivät tapahdu samaan aikaan, vaan vuorotellen. 2) Piirissä on vain yksi naistanssija kerrallaan. 3) Perinteissä *samba chulassa*, vain naiset tanssivat. 4) *Viola machete* (tai nykyisin *cavaquinho*) on pakollinen musiikkillinen elementti, ilman *violaa* ei voi esittää samba chulaa. 5) Perinteiseen samba chulaan tarvitaan kaksi laulajaparia (*parelha*), eli yhteensä neljä laulajaa. (IPHAN 2006, 34.)

*Chula* on tietynlainen säkeistö, joka koostuu 2 tai neljästä säkeestä, ja jonka laulaa kahden miehen duo (*parelha*). *Chulaan* vastataan *relativolla*, joka on lyhyempi säe, ja säkeen tulee kommentoida tai liittyä jollain tavalla edeltäneeseen *relativoon*. vapaasti (emp.). Nykyisin ei juuri enää ole kyliä, joissa olisi kaksi laulajaparia, joten *relativon* eli vastauksen laulaa yleensä muusikkojen ja tanssijoiden kuoro, usein naisten korkeilla äänillä (Döring 2010, 81).

Monet haastatteleman sambamuusikot painottivat, että *relativon* on sovittava yhteen *chulan* kanssa: osuvan *relativon* laulaminen todistaa laulajan nokkeluutta. Sambamuusikot kuvailevat, että *chula* on aina pieni tarina, tiivistetty kertomus jostain tapahtumasta, jota *relativo* sitten kommentoi. He painottivat, että taitavat *chulan* laulaja on myös tarinankertoja. (mm. Muistiinpanot 6.12.2013, Haastattelu 15.12.2013)

*Chulan ja relativon* jälkeen, yksi tanssija astuu piirin keskellä tanssimaan. Hän aloittaa tanssimal-

la muusikkojen edessä, liikkuen piirissä vastapäivään, kasvot muusikkoihin päin. Tätä tanssiko-reografiaa kutsutaan nimellä “*correr a roda*”, joka tarkoittaa kutakuinkin “käydä piiri läpi”. Kun tanssija palaa takaisin piirin kehälle, alkaa uusi *chula* ja *relativo*, uusi tanssivuoro, ja niin edelleen.

*Samba chulaan* liittyvät tanssin ja laulun säännöt eivät ole (ainakaan nykypäivänä) ehdottoman tarkat. Kun kyseessä on esitystilanne festivaalilla tai muunlaisessa “virallisessa” tilanteessa, noudattavat *samba de roda* -ryhmät tiukemmin *samba chulan* perinteisiä sääntöjä. Samoin esitystilanteissa, joissa esiintyvä ryhmä on ylhäällä lavalla, ja yleisö alempana, ei yleisö noudata *samba chulan* tanssin ja laulun vuorottelua koskevaa sääntöä, vaan tanssivat myös *chulan* ja *relativon* aikana. (Videotallenteet 27.-29.11.2013.)

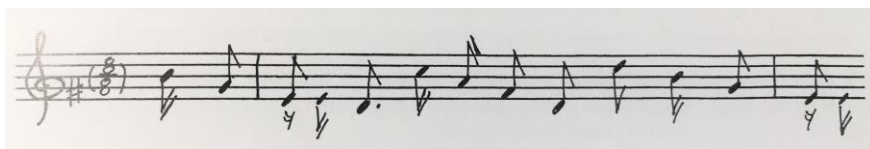
*Viola machete* -soitin<sup>17</sup> kuuluu *samba chulan* erityispiirteisiin. Tosin nykyään käsityönä valmistettava ja soittotekniikaltaan vaativa *viola machete* on useimmilla *samba de roda*-ryhmillä korvattu *cavaquinho*-soittimella. *Samba chula* -musiikki alkaa tyypillisesti *viola macheten* (*cavaquinho*) soittamalla *toquella*<sup>18</sup>. *Toque* on yleensä kahden tahdin mittainen, lyhyt teema (Waddey 1980, 198). *Samba de rodassa* on monia vakiintuneita *toqueita*, ja toki soittajat voivat kehittää niitä itsekkin. *Toquessa* pääsääntöisesti varioidaan rytmisesti ja melodisesti soittaen arpeggiota toonika- ja dominanttisointujen sävelillä. Oliveira Pinto (1991, 123) on nuotintanut tämän kuvion 1980-luvulla tehdyillä kenttätömatkoillaan Recôncavossa (Nuottiesimerkki 3).

Sama arpeggioteema on edelleen kuultavissa jokaisessa *samba de roda* (*samba chula*) -esityksessä. Kyseinen melodia-teema on siis *samba de rodalle* leimallinen. Melodia alkaa aina alaspäin liikkuvalla teemalla, ja liikkuu toonika- ja dominanttisoinnuilla. Oliveira Pinto (emp.) on käyttänyt nuotinnuksessa 8/8-tahtimerkintää ja D-duurisävellajia.

---

<sup>17</sup> Ks. luku 4.2.3

<sup>18</sup> *Toque*, suom. kosketus, soitto, soittoääni



Nuottiesimerkki 3 “Samba de roda em Re”<sup>19</sup>. (Oliveira Pinto 1991, 123)

*Violeiro* (violan soittaja) ei vain säestä tanssia vaan myös haastaa ja innostaa tanssijoita soitollaan (Waddey 1980, 198). *Chulan* ja *relativon* jälkeen *violeiro* kutsuu tanssijan piiriin Tanssiinkutsu” teemoja on monia variantteja, nuottiesimerkissä 4 on yksi niistä.



Nuottiesimerkki 4 “Tanssiinkutsu”- *toque viola machetella tai cavaquinholla* (Videotallenne 14.12.2013b)

*Toquet* sekä *viola macheten* (nykyisin *cavaquinhon*) kimmeltelevä sointi antavat *samba chulalle* sen ominaisimman soinnin.

*Samba chulaa* säätelevät siis esteettiset säännöt: musiikki, tanssin koreografia, muusikoiden ja tanssijoiden järjestäytyminen. Nämä *samba chulalle* täysin omintakeiset piirteet erottavat sen muista samban tyyleistä ja -perinteistä.

## 4.2. Musiikki

Seuraavissa kappaleissa avataan samba de rodan musiikin rakenteellisia ja tyyllisiä piirteitä. Nämä piirteet vaihtelevat tietenkin sen mukaan, millainen *samba de rodan* tyyli (alueellinen tai esitystilanteesta riippuva estetiikka) on kyseessä.

Brasilian eri samba-tyylejä yhdistävät musiikillisesti mm. seuraavat piirteet: Laulujen säkeet ovat yleensä kahdeksan tahdin mittaisia, noudattavat 2/4-tahtilajia ja alkavat yleensä kohotahdilla.

<sup>19</sup> Portugaliksi D-duuri merkitään “*em Re*”.



Melodian ambitus on korkeintaan oktaavin ja melodian kaari on laskeva, melodiassa sävelen toisto (repetitio) on yleistä. Samba on rytmisesti isometrinen ja sekä melodialtaan että säestyksen osalta vahvasti synkopoitu. (Behague 2000, 281)

*Samba de rodassa* toteutuvat kaikki yllä luetellut musiikilliset elementit, mistä myös nostetaan esiin esimerkkejä seuraavissa kappaleissa. Näiden lisäksi, erityisesti *samba chulassa* on sille ominaisia tyyllisiä ja rakenteellisia piirteitä. *Samba de rodassa* eri laulujen (kappaleiden, teemojen) väliin ei tule taukoa, vaan säestävä musiikki (rummut, kättentaputukset, kielisoittimet) jatkuu yhdistäen eri laulut yhdeksi samban kokonaisuudeksi. Kyse on tanssimiseen tarkoitettusta, yhteisöllisestä musiikista.

Afrobrasilialaista musiikkia voi tulkita eurooppalaisen tai afrikkalaisen musiikin käsitteitä käyttäen, onhan siinä elementtejä kummastakin. Synkooppi täytyykin ymmärtää afrobrasilialaisessa musiikissa brasilialaisena ilmiönä, ei tulkita eurooppalaisesta näkökulmasta "poikkeuksena". (Sandroni 1997, 22–29.)<sup>20</sup>

Synkopoitu rytmi on siis länsimaisessa nuottikirjoituksessa poikkeus, ja *samba de rodassa* se on rytmin peruselementti. Tämän vuoksi *samba de rodassa* transkriboidessa voi tietyn rytmin kirjoittaa joko synkoopissa, pisteellisenä tai triolina, riippuen transkription laatijan tulkinnasta. Seuraavissa nuottiesimerkkien suhteen onkin huomioitava, että merkitty rytmi on suhteellinen, ei absoluuttinen, ja voisi olla tulkittu toisinkin.

Vaikka sambaa on toki hedelmällistä tarkastella ja analysoida käyttäen länsimaisen musiikinteorian nuotinnostapaa ja käsitteitä on, silti oltava tietoinen, että afrobrasilialainen musiikki on myös musiikinteoreettiselta näkökulmasta katsoen eurooppalaisen ja afrikkalaisen perinteen sekoitus.

---

<sup>20</sup> Kuten Sandroni (1997) huomauttaa, Brazilian populaarikulttuuri on rytmikaltaan lähempänä Afrikkaa kuin Eurooppaa, sillä rytmimuodot kuten 3+3+2, 3+2+3+2+2 ja 3+2+2+3+2+2+2 (*samban, candomblen, capoeiran, maracatun* jne. musiikeissa) ovat brasilialaisten populaarimuusikoiden arkipäivää. "Ei pidä luulla, että tietyt rytmit olisivat historiallisesti johdettavissa Afrikasta; mutta aivan varmasti voidaan sanoa, että rytminen systeemi on". (Sandroni 1997, 27–28.)

#### 4.2.1 Rytmi

Samban tutkijat Kubik (1979), Mukuna (2006), Oliveira Pinto (1991) ja Carlos Sandroni (1997), ehdottavat jokainen, että samban rytmiikan analyysissä tulisi nojata afrikkalaisesta musiikista kumpuaviin käsitteisiin. Monet afrobrasilialaiset kulttuuri-ilmiöt ovatkin todistetusti läheisesti sukua Afrikan länsirannikon ja keskiosien musiikki- ja tanssi-perinteille. (Graeff, 2015, 61.)

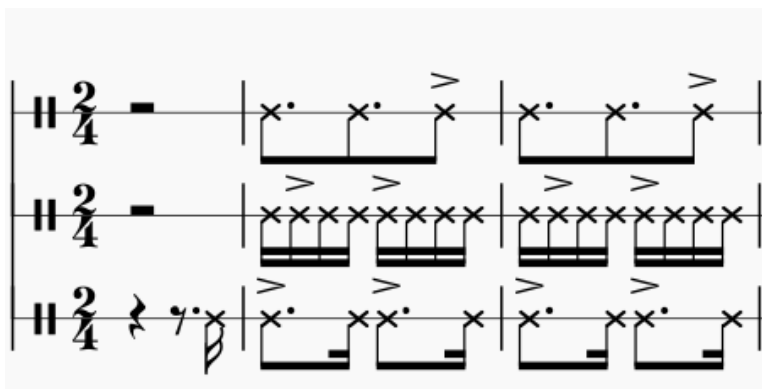
Helpottaakseen tempon säilyttämistä rytmisesti polyfonisessa musiikissa, afrikkalaisen musiikki-perinteen yksi keksinnöistä on *time-line*, eli peruspulssi (*basic pulse*). *Time-line* soitetaan joko yksinkertaisella rytmisoittimella kuten metallisella kellolla (jota naputetaan kepillä) tai kättenta-putuksilla. (Nketia 1974, 131). *Samba de rodassa*, *time-line* soitetaan taputtaen käsillä, *agogôlla* (metallinen kello) tai *tamborimilla* (pieni tamburiini).

*Samba de rodan* rytmillinen rakenne voidaan kuvata yksinkertaistetusti kolmeen tasoon jaettuna (mm. Oliveira Pinto 1991, 111):

1) *Time-line* on afrikkalaisen musiikissa toistuva rytmien aihe, joka tyypillisesti soitetaan terä-väsointisella instrumentilla, kuten metallikellolla tai käten taputuksilla (Nketia 1974, 131). *Samba de rodassa* 3-3-2 -rytmiaihe esiintyy tyypillisesti taputuksina.

2) *Elementary-pulse* on rytmin kerros, jossa esiintyy tihein eli lyhyin mahdollinen rytmin yksikkö, eli isku (Kubik 2010, 176). Sambassa pienin yksikkö 16-osakuvio, jota ensisijaisesti soittaa pandeiro, mutta myös *prato e faca* tai nykyisin *ganzá*. Tämän 16-osien muodostaman syklin alkuperä on pystytty paikallistamaan Angolaan (Kubik 1979, 17).

3. *Beat* (tai *reference beat*) (Kubik 2010, 35) eli perus-isku muodostaa kirjaimellisesti perustan musiikille. *Beat* myös ohjaa tanssijaa (emp). *Samba de rodassa*, perus-isku soitetaan pystyrummulla: *atabaque*, *timbal*.



Nuottiesimerkki 5. Rivit 1) Time-line 2) Elementar-pulse 3) Beat

#### 4.2.2 Harmonia ja asteikot

Afrikkalaiselle musiikkiperinteelle on tyypillistä, että rytmi ja sen soveltaminen on tarkempaa ja yhdenmukaisempaa, kuin sävelasteikkojen ja säveltasojen (Nketia 1974, 125). Tämä on kuultavissa myös *samba de rodassa*, jossa rytmi on musiikin perusta ja sen eteenpäin vievä voima. Melodiakulku ja säveltasot on rytmille alisteinen. Laulutyyli muistuttaa usein “huutamista”, jolloin laulettua säveltasot ei ole helppo erottaa. Tämä myös asettaa melodian transkriptiolle haasteensa.

Samba de rodan harmonia perustuu toonikan ja dominantin vuorottelulle. Kirjallisuudessa mainitaan *samban de rodan* perustuvan diatoniselle asteikolle (mm. IPHAN 2006, 51), mutta todellisuudessa monet melodiat kulkevat modaalisissa ja pentatonisissa asteikoissa. Erityisesti *samba corridossa*, melodian ambitus voi olla suppea ja asteikko pentatoninen.

*Samba de rodan* melodiat rajoittuvat usein kuuden sävelen ambitukseen. Asteikoista on diatonisen lisäksi miksolyydynen modaalinen asteikko. Vaikka harmonia perustuu toonikan ja dominantin vuorotteluun, ei melodisesti diatonisen asteikon seitsemännellä sävelellä ole samaa purkautuvaa funktiota kuin esimerkiksi eurooppalaisessa diatonisessa musiikissa. (Graeff, 2015, 44.)

#### 4.2.3 Soittimet

Soittimien valinta riippuu samban tyylistä sekä joskus myös siitä, mitä soittimia kulloinkin on saatavilla. Yksinkertaisimmillaan *samba corridoa* voi säestää taputuksin. Soittimia voi myös tar-

peen mukaan improvisoida kullakin hetkellä saatavilla olevista esineistä; rumpuna voi esimerkiksi toimia tyhjä vesisäiliö (Muistiinpanot 1.1.2014).

Graeffin (2015) mukaan *samba de rodan* soitinten välille voidaan muodostaa hierarkia, perustuen siihen, miten usein soitinta käytetään sambaa soittaessa (Graeff 2015, 38). Olen alla kuvaillut *samba de rodan* soittimet soveltaen Graeffin (emp.) listausta.

1. Käsien taputus riittää jo yksinään samban säestykseksi. Käsillä taputetaan samba time-line, eli 3-3-2 -rytmi.

2. *Pandeirolla* soitetaan samban *elementary-pulse* -tasoa, ja aksentoi 16-osa-nuotteja varioiden.

3. *Ataque* ja *timbal* ovat pystyrumpuja, joita soitetaan kämmenillä lyöden<sup>21</sup>. Nämä rummut vastaavat *beat* -tasosta.

4. *Samba de rodan* kielisoittimia ovat *viola*, *viola machete* ja *cavaquinho*. *Viola* on pieni kitara, jossa on 10 kieltä, ryhmiteltynä viiteen pariin, Jokainen kieli on siis kahdennettu. Soittimen alkuperä on Portugalissa, mistä se on tullut Brasiliaan ja omaksuttu afrobrasilialaiseen musiikkiin (Waddey 1980, 198 – 201).

*Viola machete* on Recôncavon alueen oma *viola*-tyyppinsä, joka on *cavaquinho* kokoinen, mutta sonniltaan kimmeltävämpi. *Viola machete* oli lähes katoamassa 1980-luvulla ja sen jälkeen, sillä soitinta ei voi valmistaa teollisesti vaan ainoastaan käsityönä.<sup>22</sup>

*Cavaquinho* on käytännössä korvannut *viola macheten* käytön *samba chulassa*, sillä se on helpposti saatavilla (ostettavissa) ja huomattavasti *viola machetea* helpompi soittaa.

5. *Surdo* on omaksuttu Recôncavon *samba de rodan* Rio de Janeiron samban vaikutuksesta, ja se vastaa rytmin matalimmasta taajuudesta.

---

21 *Candomblé*-rituaaleissa *atabaqueta* soitetaan yhdellä vapaalla kädellä ja yhdellä kepillä, tai kahdella kepillä (Oliveira Pinto 1991, 190)

22 Nykyisin *viola macheten* valmistusta on käynnistetty uudelleen Asseban (ks. luku 4.5.4) organisoiman toiminnan kautta.

6. *Tabuinhas* on idiofoni: kaksi puupalaa, joita yhteen koputtamalla saadaan aikaiseksi läpitunkeva ääni. *Tabuinhas* on tyypillisesti naisten soitin (IPHAN 2006, 47) ja se soittaa yksinomaan *ti-me-line*-rytmiä.

7. *Prato-e-faca*<sup>23</sup> tarkoittaa kirjaimellisesti ”lautanen ja veitsi: soitetaan siis lautasen ulkoreunaa veitsellä hangaten, saade aikaanläpitunkeva, hälyinen ääni. Naisten soitin, jolla soitetaan 16-osilla aksentoiden *elementar-pulse* -tasoa.

#### 4.2.4 Laulutekniikka

*Samba de rodassa* laulu ei ole säveltasollisesti ”puhdasta”, ainakaan länsimaisen kuulijan korvaan. *Samba chulan* laulajaa kutsutaan nimellä *gritador* (”huutaja”), ja laulaminen on edellyttänytkin kykyä ”huutaa” musiikin yli. Rytmisesti on lähes sääntö, että laulaja aloittaa ja aksentoi aina hieman ennen, tai jälkeen iskun (Waddey 1981, 256).

Nykyään esitystilanteissa laulu on useimmiten sähköisesti vahvistettu, ja tämä tulee luultavasti muuttamaan *samba de rodan* laulutekniikkaa. Tällä hetkellä vanhemmat laulajat, sekä *chula-* että *corrido* -tyylissä, jatkavat äänenkäytöllisesti ”huutavaa” tyyliä, jossa äänensävyä muokataan metalliseen ja nasaaliseen sävyyn, saaden siihen kuuluvuutta ja voimaa. Ilman mikrofonia laulamaan totuneet, iäkkäämmät laulajat, käyttävät nasaalia ja falsettia. Nuoremmat laulajat ovat muokanneet äänenkäytön lähemmäksi ammattilaisia, populaarimusiikkia esittäviä muusikoita. (Graeff 2015, 41.)

#### 4.3. Miudinho ja umbigada – sambatanssin koreografiset piirteet

Samban tanssiaskleet ovat nopeat ja tiheät. Paino vaihtuu jalalta toiselle vuorotellen tahdin iskuilla, naisilla painonvaihtoon liittyy korostettu lantion heilahdus. Miehillä lantio pysyy paikallaan, vaikka paino vaihtuu jalalta toiselle. Rytmien iskujen välissä jalat tekevät nopeaa askelta,

---

23 *Prato-e-facan* funktion voivat korvata seuraavat rytmisoittimet: reco-reco, triangeli, xequerê, ganzá.

karkeasti ottaen vasen oikea vasen, oikea vasen oikea, vasen oikea vasen ja niin edelleen. Allevii-  
vatuissa kohdissa on painonvaihto.

Recôncavon alueen eri *samba de roda*-tyylien tanssia yhdistää kolme koreografista elementtiä: piiri, *umbigada* ja *miudinho* (Graeff 2015, 47). *Umbigada* on monissa afrobrasilialaisessa perinteissä esiintyvä, symbolisesti hedelmällisyyteen liittyvä ele, jossa tanssija (nainen) palatessaan piirin reunalle tanssin jälkeen, ikään kuin tönäisee seuraavana tanssivuorossa olevaa (naista) navalla, toisen napaa vasten. Nykyisin *umbigada* on kuitenkin yleensä symbolinen ele, nyökkäys tai muu liike.

*Miudinho* on *samba de rodan* perinteinen ja tärkein askel: nopea, pieni askel, jossa tanssijat jalat liikkuvat edestakaisin lähes paralleelista vierekkäin. Vanhempien naisten charmi, heidän tyylikäs ja hienovarainen tanssityylinsä on huomattavan erilainen kuin kaupallisissa sambatyyleissä (Döring 2010, 82–83). Recôncavon *miudinho*-tyylissä jalkaterät ja varpaat osoittavat tanssiessa siis pääosin eteenpäin. Populaarisambassa (Rio de Janeiron tyyliä) jalkaterää kierretään ulospäin. Jalkaa nostetaan painonvaihdon yhteydessä polvesta ylöspäin, kun taas *miudinhossa* jalat pysyvät kokoajan lähellä maata.

Tanssivien naisten ja soittavien miesten vuorovaikutus on samban olennainen piirre; taitava tanssija inspiroi laulajaa ja muusikoita, joiden reaktioihin vuorostaan tanssija voi vastata kehon kielellä, tanssien. Miesten ja naisten vuorovaikutus sekä eroottisuus ovat sambassa tärkeässä roolissa: eroottisuus ei ilmene vain naistanssijoiden sensuelleissa liikkeissä, vaan myös miesten (tanssijoiden ja soittajien) mimiikassa, sanallisissa ja musiikillisissa kommenteissa (Döring 2010, 78).

#### 4.4 Juhlat, rituaalit, kodit, lavat: missä ja milloin sambaa?

Recôncavon alueella samba liittyy kiinteästi monenlaisiin vuotuisiin maallisiin ja uskonnollisiin juhliin. Sambaa voi soittaa ja tanssia perhejuhlissa, uskonnollisten tilaisuuksien jälkeen, *capoeiran* jälkeen, kadulla tai *candomblé* -talossa, baarissa tai kotipihalla (IPHAN 2006, 19; Oliveira Pinto 1991, 36.). Samba liittyy myös kansankatoliseen *reza*-perinteeseen (Waddey 1981; Videotallenne ja Muistiinpanot 14.12.2020). *Samba de rodan* voi osallistua jokainen, joka on paikalla,

riippumatta siitä, onko hän kokenut tai sambassa ensimmäistä kertaa: voi osallistua laulaen kuorossa, kätten taputuksilla, tai jopa uskaltautua piirin keskelle tanssimaan (IPHAN 2006, 24)

*Samba de roda* -piiri voi syntyä hetken mielijohdeesta, ystävien kesken kadulla. Näin tapahtui Uudenvuoden päivänä, kun *roda* syntyi Rita da Barquinhan perheen ja ystävien kesken Bom Jesus do Pobres -kaupungin kadulle. Soittimina olivat kättentaputukset sekä paikalta löytyneet tyhjäät vesitonkat. Ohikulkijoita houkutellaan hetkeksi mukaan *rodaan*. (Muistiinpanot 1.1.2014).

*Candomblén* ja samban yhteys puolestaan konkretisoituu seuraavassa esimerkissä: Santo Amaron kaupungissa arvostettu sambamuusikko, Mestre Primeiro, toimii myös *candomblé*-uskonnon seremoniamuusikkona (*ogã*). Mestre Primeiro työskentelee sambayhdistys Asseban koordinaattorina, (ks. luku 3.5.) järjestäen tapahtumia ja toimien niissä seremoniamestarina ja esilaulajana (*pu-xador*). (Muistiinpanot 2013–2014, Videotallenne 22.12.2013).

Guda Morenon mukaan heidän perheensä järjesty vuoteen 2004 asti (Gudan isän kuolemaan saakka), joka joulukuun ensimmäisenä viikonloppuna sambajuhlan. Sambaa ennen teurastettiin härkä, joka kypsennettiin avotulella, jota sitten syötiin niin kauan kuin sambaa jatkui. Ensin samba oli ollut palmunlehdistä rakennetussa telttarakennelmassa, sitten talossa, joka nyt on Gudan isän mukaan nimetyn *Associação Cultural Coleirinho da Bahia* (ACCB) -yhdistyksen tila. (Haastattelu 15.12.2013). Sittemmin musiikillisen folklorisaation vaikutuksesta *samba de rodã* on alettu soittamaan irrallaan edellä kuvatusta elämänpiiristä, perinteisistä perhe- ja kyläjuhlista.

#### 4.5 Samba de rodan historia, nykyisyys ja tulevaisuus

*Samba de roda*, kuten muutkin afrobrasilialaiset perinteet, olivat pitkään suorastaan halveksuttuja kaikkien muiden kuin niitä harjoittavien, afrobrasilialaisten, taholta. Vuonna 2004 joukko musikiintutkijoita Carlos Sandronin johdolla, toimitti ehdotuksen *samba de rodan* liittämisestä Unescon immateriaalisen maailmaperintökohteiden listalle. Vuonna 2005 *samba de roda* sai tämän tunnustuksen ja sen tunnustuksen myötä vireä yhdistys-, tutkimus- ja kansalaistoiminta on virinnyt tämän kulttuurin ympärille.

Recôncavon *samba de rodan* vaikutus Rio de Janeiron urbaaniin sambaan on ollut monien sambamuusikoiden ja -tutkijoiden tiedossa jo pitkään. Silti jostain syystä, monet Rio de Janeiron sambaa käsittelevät artikkelit joko jättävät mainitsematta tämän seikan, tai mainitsevat sen vain hyvin lyhyesti, ja samalla todeten, että *samba de roda* oli perinteistä Bahian Recôncavon sambaa, jättäen pois sen tiedon, että kyseinen kulttuuri edelleen kukoistaa elävänä kansanperinteenä. Ristiriita nousee siitä, että ”samba” on koko Brasilian kulttuurin tunnetuin ilmentymä, ja samanaikaisesti Recôncavon *samba de roda*, jolle Rio de Janeirossa kehittynyt, urbaani sambamusiikki perustuu, on jäänyt tähän asti lähes täysin ilman kansainvälistä huomiota ja tunnustusta.

#### 4.5.1 *Samba de rodan* historiasta ja tutkimuksesta

*Samba de rodan* historiasta on saatavilla hyvin vähän tietoa tai dokumentointia. Ensimmäinen teellinen artikkeli aiheesta julkaistiin 1980-luvulla (Waddey 1980 & 1981). Teles dos Santosin (1997) artikkeli on ensimmäinen ja ainoa artikkeli, jossa samban roolia 1800-luvun Salvadorissa (Bahian pääkaupungissa) hahmotetaan aikalaisdokumenttien, lähinnä sanomalehtiartikkeleiden ja -ilmoitusten perusteella. (Teles dos Santos 1997.)

Salvadorissa, 1800-luvulla sanalla *batuque*<sup>24</sup> viitattiin mihin tahansa mustien harjoittamaan musiikkiin ja tanssiin, tekemättä eroa eri tyylien, tai profaanin tai sakraalin musiikin välillä. *Batuque* oli Afrikasta ihmiskaupan myötä Brasiliaan päätyneen mustaihoisen väestön kulttuuria. *Batuquesta* on useita mainintoja matkakuvausten ja aikalaisten kirjoituksissa. 1700-luvulta lähtien. *Batuquesta* (tai sambasta) on havaintoja lähinnä Salvadorista, silloisesta Brasilian pääkaupungista. (Emt.)

*Batuquen* ja samban erottelu historiallisissa lähteissä on epätarkkaa ja rasistisen katseen alaista. *Batuquen* kuvauksissa toistuvat kuitenkin useat samballe tyypilliset piirteet: 1) call-response - laulu 2) käten taputus 3) lyömäsoitinten käyttö. Tämän lisäksi mainitaan piiri ja siinä tanssi, johon yleensä liittyy *umbigada*. (Emt.)

---

24 Suom. ”pauke” *Batuque* -termiä käytettiin myös Portugalin siirtomaissa: *Batuque*-sana on itseasiassa kolonialistista asennetta heijastava tapa vulgarisoida kaikki [Saharan eteläpuolisen] Afrikan tanssit saman termin alle. *Batuque*-nimisiä tanssi- ja musiikkiperinteitä on edelleen Afrikassa ja Brasiliassa..



Etsiessäni taustatietoa *samba de rodasta* tätä tutkielmaa varten, yllätyin siitä, ettei ennen 1980-lukua, aiheesta ole oikeastaan saatavilla luotettavaa tietoa. Recôncavon sambaan perehtynyt tutki- ja Katharina Döring toteaa: “*Samba de rodan kehityksestä ja olemassaolosta Salvadorissa 1900-luvulla ei ole tietoa: puuttuu kokonaan dokumentointi samban piirteistä ja niiden muutoksista musiikissa ja tanssissa. On vain muutamia mainintoja sanomalehdissä ja kirjoissa.*” (Döring 2002, 8).

Ralf Waddey (1980) ja Oliveira Pinto (1991) perehtyivät kenttätutkimuksen kautta *samba de rodan* 1970- ja 80-luvuilla, tallentaen senhetkisen historiallisen kuvan *samba de rodan* kulttuurista. Heidän tutkimuksissaan on ensimmäistä kertaa kuvailtu samban piirteitä yksityiskohtaisesti dokumentoiden: sävellajit, soittotekniikat, tanssityylit, samban eri variantit, samban nimien historiaa ja niin edelleen.

*Samba de rodan* lähihistoriaa 1900 ja 2000-luvuilla on sittemmin kartoitettu haastattelututkimuksin. Bahian (UFBA) ja Rio de Janeiron yliopistoissa (UFRJ) valmistuneissa maisterintutkielmissa Sales Nunes (2002), Döring (2002) ja Marques (2003) lähestyvät eri näkökulmista *samba de rodan* lähihistoriaa, nykyisyyttä, sekä perinteen muutosta. Nämä menetelmällisesti haastatteluihin nojaavat tutkimukset sisältävät paljon yksityiskohtaista tietoa *samba de rodan* lähihistoriasta. Tutkimukset vahvistavat Waddeyn (emt.) ja Oliveira Pinton (emt.) huomiota siitä, että samballa on ollut aivan keskeinen rooli Recôncavon alueen kaupunkien ja kylien kulttuurissa.

#### 4.5.2 Recôncavon *samba de rodan* ja Rio de Janeiron urbaanin samban suhde

”*Samba ei syntynyt minun vaikutuksestani. Se oli jo olemassa, Bahiassa.*” - Donga<sup>25</sup>

Bahialaisten *samba de roda* -muusikoiden suhtautuminen Rio de Janeiron sambaan ei ole aina täysin varaukseton, johtuen sen valta-asemasta mediassa ja brasilialaisessa kulttuurissa. Urbaanit

---

<sup>25</sup> Donga oli aikansa keskeinen sambamuusikko, joka vaikutti Rio de Janeirossa 1920-luvulta alkaen. Meditutkija ja -professori Muniz Sodre haastatteli häntä 1960-luvulla (Sodré 1998, 70)

samban tyyliä myös syrjäyttävät *samba de rodan* merkitystä paikalliskulttuurissa.<sup>26</sup> On myös melko yleistä assosoida samba pelkästään Rio de Janeiroon, ja myös siellä syntyneeksi musiikinlajiksi. Tämän vuoksi käsittelen tässä lyhyesti näiden kahden samban suhdetta ja vuorovaikutusta 1900-luvulta tähän päivään.

Orjuuden ajan päätyttyä vuonna 1888 Bahian osavaltiossa syntyi muuttoliike, joka kohdistui pitkälti silloiseen pääkaupunkiin Rio de Janeiroon. Perheet muuttivat pääkaupunkiin tuoden mukanaan paikallisen kulttuurinsa: *candomblén*, *maculelén*, *capoeiran* ja erityisesti, samban.<sup>27</sup> Varhaisen sambatutkijan, Edison Carneiron (1961) mukaan noin 1920–1950 -luvuilla muotoutunut Rio de Janeiron urbaani samba perustuu rytmisesti Recôncavon *samba de rodan* ja koko genre ”samba” sai nimensä Recôncavon sambalta (Carneiro 1961, 6). *Samba de rodan* vaikutusta Rio de Janeiron sambaan tunnetaan silti vielä nykyäänkin huonosti ja samba mielletään Rio de Janeirolaiseksi kulttuuriksi.

Rio de Janeiron urbaania sambaa (myös: *pagode*, *partido alto*), kutsutaan yleisesti Recôncavon alueella nimellä *sambão* (*iso samba*)<sup>28</sup>. Rio de Janeiron sambasta on omaksuttu vaikutteita *samba de rodan*, erityisesti uusia soittimia: Haastateltu Guda Moreno muistelee, että *surdo*-rumpu on tullut Recôncavon *samba de rodan* ”ehkä 1990 -luvulta alkaen” (Haastattelu 15.12.2013).

Kriittistä asennetta heijastaa Maragojipessä asuvan muusikko Fernando Bento dos Santosin kommentti:

*”Partido alto, se ei syntynyt täällä. Se syntyi porvareita varten, rikkaita varten, isin poikia*

---

<sup>26</sup> Eräs räikeä esimerkki tämän eri ”sambojen” konfliktin olemassaolosta oli nähtävissä Festival do Samba de Roda – festivaalin avajaispäivän ohjelmassa: bahialaisia sambaa soittavien, paikallisten ryhmien väliin oli järjestetty esiintymään tähtiartistejä muun muassa Rio de Janeirosta ja Salvadorista. Tätä elettä oli vaikea tulkita muuten kuin että tarkoitus oli tehdä festivaalista ”kiinnostavampi” valtamedioille eli käytännössä televisiokanaville. Recôncavon oma *samba de roda* ei siis ollut riittävän kiinnostavaa yksinään, vaikka koko festivaali on nimetty sen mukaan (Muistiinpanot 27.11.2013)

<sup>27</sup> Muuttoliike Bahiasta etelän suuriin kaupunkeihin (Rio de Janeiro, São Paulo), alkoi 1800-luvulla ja jatkuu edelleen: näiden alueiden taloudellinen vetovoima houkuttaa sambamuusikkoja edelleen jättämään kotiseutunsa paremman toimeentulon toivossa (Muistiinpanot ja haastattelut 2013 – 2014; Waddey 1980, 198).

<sup>28</sup> Tämä viitanee Rio de Janeiroalaisen sambayhtyeen isoon kokoon, käsittäen yli kymmenen tai kymmeniä perkussiosoitajia.

*varten. Kyllä vain! Partido altossa istutaan, kaikki vain istuvat, kun taas samba de rodas meikäläisellä on jalat maassa, ei se ole samba-piiri, se on sambaa piirissä!"* (Ryhmähaastattelu 4.1.2014).

Havaintojeni mukaan Recôncavon muusikoiden suhtautuminen Rio de Janeirosta tuleviin vaikutuksiin on kahtalainen: toisaalta, vaikutukset tiedostetaan ja niitä kohtaan ollaan kriittisiä, toisaalta useimmat näkemäni *samba de roda* -ryhmät olivat ottaneet mukaan "*riolaisia*" soittimia kuten *surdo*, *ganzá* ja *timbal*.

#### 4.5.3 Kuutamo, nuotio ja kissannahkarumpu – *samba de rodan* lähihistoriaa sambamuusikoiden tarinoissa

*" Ei ollut sambaryhmiä, ei niitä ollut. Talon emäntä kutsui sambaan, ihmiset kerääntyivät, sambasivat, kuumennettiin pandeiro tulella (-> alaviite: nahkainen käsityöläinen pandeiro piti kuumentaa jotta nahka kiristyi ja pandeiro näin viritettiin), otettiin ryyppy cachachaa..." - Mestre Jovan (Haastattelu 20.12.2013)*

Kenttätöyskentelyn aikana tekemissäni yksilö- ja ryhmähaastatteluissa tuli useasti ilmi, miten aikaisemmin sambaan liittyi läheinen kosketus luontoon. Bahian maaseutu ja myös Recôncavon on ollut vielä 1980-luvulla osittain ilman sähköä ja elämäntapa oli pitkälle omavarainen (Azevedo Brandão 1998). Haastatteleman iäkkäämmät noin 50–70-vuotiaat sambamuusikot olivat syntyneet noin 1940–1960-luvulla, joten heidän muistellessaan nuoruuttaan, on kyse ajanjaksosta 1950–1980-luvuilla.

Soittimet valmistettiin käsityönä ja kokonaan luonnonmateriaaleista kuten puu, nahka ja bambu: muunlaisia soittimia ei ollut saatavilla eikä toisaalta rahaa niiden hankkimiseen. Kaikkia soittimiin käytettyjä materiaaleja ei enää nykyisin ole saatavilla, metsähakkuiden ja luonnon monimuotoisuuden vähenemisen takia. Haastatteleman muusikko, Mestre Manuel, valmista edelleen soittimia käsityönä omaksi ilokseen, mutta valittelee, että "*enää ei löydy boaa metsästä, kun ei ole metsiä, mistä metsästään boaa*" (Ryhmähaastattelu 20.12.2013). Boa-käärmeen nahkaa on perinteisesti käytetty pandeiron kalvoksi, mihin se soveltuu erityisen hyvin. Mestre Manuel kertoi-kin käyttävänsä nykyään kissannahkaa pandeiron valmistuksessa (emp).

Haastateltu Mestre Celino kertoo, miten hänen nuoruudessaan (1960–1970 -luvuilla), “ei ollut mitään valmista, kaikki tehtiin itse: “*Haettiin metsästä bambua, ja siitä tehtiin reco-reco*” (Haastattelu 5.1.2014). Monet haastatellut muusikot muistelivat, miten samba-juhlat järjestettiin täysikuun aikaan: näin öisille juhlille saadaan luonnollinen valaistus. Kuun lisäksi valoa saatiin öljylampuista sekä nuotiosta, jonka kuumuudessa lyömäsoitinten kalvot kiristettiin. Mestre Roque kertoo: “*Kylän samba, se järjestettiin täysikuun aikaan, se oli oikein sambaa kuutamossa*”<sup>29</sup>. *Ja soittimet, ne olivat kaikki puusta ja nahkasta, ei ollut näitä teollisia soittimia ollenkaan* (Ryhmähaastattelu 4.1.2014).

#### 4.5.4 Nykyisyys ja tulevaisuus: Unesco, Asseba, Internet

*Samba de roda*-perinne oli aikaisemmin hyvin tärkeä Recôncavon alueen kulttuurissa, mutta sen merkitys alkoi vähentyä 1900-luvun loppupuolella massamedian (TV, radio), vaikutuksesta (Behague 2000, 280; IPHAN 2006, 75). Vuonna 2004 aloitettiin selvitys silloisen kulttuuriministeri Gilberto Gilin johtaman Brasilian kulttuuriministeriön taholta, voisiko Brasilian samba saada Unescon immateriaaliseksi maailmanperintökohteeksi. Eri akateemikkojen konsultoinnin jälkeen, tultiin tulokseen, ettei samba sellaisenaan voi olla maailmanperintökohde. Silloin Carlos Sandroni otti Katharina Döringiin yhteyttä ja kysyi tältä neuvoa. Yhdessä he tulivat tulokseen, että Recôncavon samba ja erityisesti *samba chula* voisi hyvin olla tämän arvonimen arvoinen. IPHAN<sup>30</sup> rahoitti tutkimushankkeen., jossa viisi tutkijaa, Katharina Döring mukaanluettuna, laativat selvityksen Unescon hakuprosessia varten. (Döring 2010, 101.) 25. marraskuuta vuonna 2005 *samba de roda* julistettiin Unescon aineettoman kulttuuriperinnön ja ihmiskunnan mestarteosten listalle (Unesco 2005).

Unescon tunnustuksen jälkeen *samba de roda* -kulttuurin säilyttämiseksi budjetoitiin rahaa IPHANin ja Bahian osavaltion taholta (Döring 2010, 102). Rahoitus mahdollisti muun muassa uuden kulttuurikeskuksen perustamisen: Santo Amarossa kunnostettiin vanha kolonialismin ai-

<sup>29</sup> Haastateltu Mestre Roque käyttää runollista ilmaisua “*samba de luar*”, jonka voi kääntää suomeksi ”kuutamოსambaa” tai ”sambaa kuutamossa.”

<sup>30</sup> IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Brasilian Kulttuuriperinnön Instituutti)

kainen, suurikokoinen asuinrakennus, nykyisin nimeltään Casa do Samba<sup>31</sup>. Tätä kulttuurikeskusta hallinnoi Asseba -yhdistys. Asseba<sup>32</sup> toimii edistäen, suojellen ja koordinoiden *samba de roda* -kulttuuria Bahian osavaltiossa, kohdentuen erityisesti Recôncavon alueelle. Asseba kokoaa yhteen paikalliset yhdistykset, jotka edustavat kutakin paikallista sambaryhmää. Vuoteen 2011 mennessä oli rekisteröity 14 eri alueellista sambayhdistystä, ja vuonna 2014 Asseban rekisterissä oli jo yli 80 *samba de roda* -ryhmää (Graeff 2015, 43).

Unescon tunnustuksen jälkeen, *samba de roda*-perinteen säilyttämiseen tähtäävät hankkeet ovat osaltaan kiihdyttäneet *samba de rodan* musiikillista ja sosiaalisen merkityksen muutosta, musiikillista folklorisaatiota. Ryhmiksi järjestäytyminen tukirahoituksen hakemista varten on yksi musiikillisen folklorisaation elementeistä, joka katalysoi perinteen merkityksellistä ja toiminnallista muutosta, irrottaen sen alkuperäisestä yhteydestään (Baumann 1976, 63–65, Baumann 1996, 77).

Rahoituksen alueellista jakamista varten, Asseba on kannustanut paikallisia sambamuusikkoja järjestäytymään ryhmiksi. Miellyttääkseen yleisöä, sambaryhmät omaksuvat vaikutteita mediasta ja kaupallisesta musiikista, jolloin ryhmät alkavat muistuttaa yhä enemmän toisiaan musiikillisesti ja esteettisesti. Tämä on selkeä muutos verraten aikaisempaan tyyllilliseen heterogeenisyyteen. (Graeff 2015, 44) *Samba de roda* -esitykset erilaisissa tapahtumissa, julkisilla paikoilla, alkoivat vasta ryhmien muodostamisen jälkeen. Aikaisemmin samba tapahtui aina jonkun kotona, ei koskaan julkisessa tilassa kuten toriaukealla (Waddey 1981, Haastattelut ja Muistiinpanot 2013–2014).

Asseba -yhdistyksen työskentelymenetelmiin kuuluu muun muassa aktiivisen harrastustoiminnan järjestäminen paikallisille lapsille: ryhmissä opetellaan soittamaan, laulamaan ja tanssimaan *samba de rodaa* (IPHAN 2006 82–92). Facebook-palvelussa olen päässyt seuraamaan muusikko ja samba-aktivisti Milton Primon projektia, jossa hän on valmistuttanut perinteistä viola machete -kielisoittimia, joilla lapset saavat harjoitella ryhmässä soittamista. Lapsiryhmien lisäksi vanhimpien samba-sukupolven edustajia (iältään jopa 80–90-vuotiaita), osallistetaan mahdollisuuksien

---

<sup>31</sup> Casa do samba, suom. Samban talo

<sup>32</sup> Associação do Sambadeiros e Sambadeiras do Bahia

mukaan erilaisiin *samba de roda*-tapahtumiin, jotta heidän laulu-soitto- ja tanssitaitonsa välittyisi uusille sukupolville.

Julkisissa tapahtumissa esiintyviä *samba de roda* -ryhmiä on kuitenkin ollut jo aikaisemmin. Mestre Aloision johtama ”Coisas de Berimbau” -sambaryhmä (kotipaikka Jacuipe) on toiminut jo vuodesta 2004 (Ryhmähaastattelu 19.12.2013) Niinikään Gaudino Guda Morenon<sup>33</sup> isä Coleirinho da Bahian perustama yhtye ”Quixabeira da Matinha” esiintyi 1990-luvulla kansanperinnetapahtumissa Bahian pääkaupungissa Salvadorissa sekä São Paulon suurkaupungissa (Muistiinpanot 6.1.2014). Käsitykseni mukaan, nämä ovat kuitenkin olleet poikkeuksia aikanaan, ja *samba de roda* -muusikoiden järjestäytyminen ryhmiksi ja esiintyminen lavalla on alkanut laajemmin vasta 2000-luvulla, kuten aiemmin on esitetty.

Santo Amaron kaupungissa sijaitsevassa kulttuurikeskuksessa, Casa do Sambassa, järjestetään lapsille *maculelên*, *capoeiran* ja *samba de rodan* opetusta. Näiden *samba mirim* -ryhmien perustaminen nähdään tärkeänä osana perinteen pelastamista ja jatkuvuutta. Opetusryhmissä lapset harjoittelevat tanssimaan ja soittamaan sambaa, ja voivat siten esiintyä alueellisissa juhlissa ja festivaaleilla. (Graeff 2015, 32.)

On huomattava, että median ja kaupallisen kulttuurin vaikutuksesta myös *samba de roda*-kulttuuriin tulee uusia vaikutteita – tästä voi olla montaa mieltä, mutta tärkeintä on kulttuurin jatkumo, kunhan sen olennaisimpia piirteitä ja sisältöä ei kadoteta (Döring 2010, 76). *Samba de rodan* perinnettä ei voi säilöä museoon, joten ainoa tapa varmistaa sen jatkuvuus on pitää se merkityksellisenä myös seuraaville Recôncavon sukupolville.

*Samba de rodan* suosion uusi nousu tarjoaa muusikoille uudenlaisia ammatillisia mahdollisuuksia. Samalla samban ammatillistuminen sysää sitä lähemmäs kaupallisen populaarimusiikin esteetiikkaa ja esitystapaa (Graeff 2015, 28). Jako ammatilaisiin ja amatöörimuusikoihin on yksi *samba de roda* -kulttuuria muokkaava muutos. (Sales Nunes 2002, 159). Myös *Quixabeira da Matinha* -yhtye saa lava-esiintymisistä rahallisen korvauksen. Guda Moreno työskenteli aikaisemmin sairaalassa, mutta irtisanoutui voidakseen toimia kokopäiväisesti muusikkona. Hän ver-

---

<sup>33</sup> Ks. luku 3.7.

kostoituu aktiivisesti löytääkseen uusia esiintymis- ja ansaitsemistilaisuuksia ja käyttää sosiaalista mediaa yhtyeen näkyvyyden kasvattamiseksi. (Haastattelu 15.12.2013.)

## 5. Kahden *samba de roda* -esityksen etnografinen analyysi

Tässä luvussa tehdään etnografinen analyysi kahdesta *samba de roda* -esityksestä. Analyysin kohteena olevat esitykset tapahtuivat saman päivän (14.12.2013) aikana. Analyysi perustuu aineistoon, joka koostuu videotallenteista, muistiinpanoista ja haastatteluista.

Analyysiosiossa esitän vastauksen päätutkimuskysymykseen: “Miten *samba de roda* – musiikki ja tanssi ovat tilannesidonnaisia: havaitaanko eroja lavalla, julkisessa tilanteessa ja kotiympäristössä, yhteisöllisessä tilanteessa tapahtuvien esitysten välillä? Analyysissa etsitään vihjeitä, millä tavalla musiikillisen folklorisaation vaikutus näkyy muusikoiden (esiintyjien) ja yleisön toiminnassa, musiikillisessa ohjelmistossa ja musiikin rakenteessa. Analyysi pyrkii siis löytämään vastauksen siihen, miten *samba de rodan* musiikki sekä muusikoiden ja yleisön toiminta on sidoksissa esiintymistilanteeseen.

Työn suunnittelu- ja kenttätöyövaiheet olen avannut luvussa 3, joten en käsittele niitä tässä yhteydessä. Luvussa 2 olen käsitellyt etnografian kirjoittamisen teoriaa ja näkökulmia. Analyysissa käytettävät musiikinteoreettiset käsitteet ja *samba de rodan* musiikinlajina koskevat tiedot ja taustat löytyvät luvusta 4.

Kun analyysin kohteena on esitys, tuntuisi luontevalla jaotella analyysissa esityksessä läsnäolevat henkilöt *muusikoihin* (esiintyjät) ja *yleisöön*. “Lavaesityksessä” tämä jako onkin luonteva, esiintyjien sijoittuessa erilleen yleisöstä, esiintymislavalle. Sen sijaan “kotisambassa” tämä jako on vähemmän selvä. *Samba de roda* -yleisö osallistuu yhtälailla esityksen muodostamiseen tanssilla, taputtamalla, huudahduksin ja niin edelleen. Tämän takia “lava-esiintymisessä” käytän nimeä “yleisö” ja “kotisambassa” käytän sanaa ”yleisö” sekä ilmaisua “osallistuja”. Ei nimittäin ole selkeästi eroteltavissa, kuka on esiintymässä ja kuka esitystä katsomassa, sillä ”kotisambassa” on vahvasti yhteisöllisen tapahtuman tuntu. Silti kyseessä on myös esitys, siinä mielessä, että muu-

sikot esiintyvät, ovat esillä, juhlan ajan.

Analyysin yhteenvedossa heijastelen analyysin löydöksiä musiikillisen folklorisaation käsitteen valossa: kun Quixabeira da Matinha -yhtyeen muusikot esiintyvät lavalla, miksi mm. musiikin rakenne, laulun esitystapa, tempo ja vaatetus ovat erilaiset kuin “kotisambassa”? Miten näiden kahden esityksen vertailevassa analyysissä näkyy *samba de roda* -kulttuurin muutos?

Etnografisessa tekstissä tasapainoillaan kenttäkokemusten kuvailun ja tieteellisen kirjoittamisen objektiivisuuteen pyrkivien konventioiden välillä. Etnografinen preesens (tapahtumien kuvailu preesensissä), on paljolti käytetty keino välittää lukijalle tutkijan kenttäkokemusta. (Heinonen 2009, 231). Luvuissa 5.3. ja 5.4. käytän tekstissä etnografista preesensiä, painottamaan lukijalle tilanteen kokemuksellisuutta.

### 5.1. Analyysin kirjoittamisen vaiheet

Tämän etnografian perustana olevan aineiston muodostavat kahdesta esityksestä tehdyt videotallenteet, muistiinpanot sekä esitysten jälkeen tehdyt haastattelut muusikoiden kanssa.

Haastatteluiden litterointi on hidas mutta välttämätön työvaihe, jolla videoidut yksilö- ja ryhmähaastattelut muuntuvat kirjalliseen muotoon, mikä taas on edellytys aineiston analyttiseen läpikäyntiin. Haastatteluiden sekä videotallenteiden transkriptioiden tekemisessä käytin Express Scribe -ohjelmaa, jolla pystyy hidastamaan tallenteen ääntä, ilman että äänenkorkeus tai -laatu muuttuu.

Analyysia varten katsoin videotallenteita tehden samalla yksityiskohtaisia muistiinpanoja. Näissä muistiinpanoissa pyrin merkitsemään mahdollisimman yksityiskohtaisesti videon tapahtumat kirjallisiin muistiinpanoihin, ikään kuin litteroiden videotallenteen kuvallisesta kirjalliseen muotoon.

Näin muodostin esitysten videoista kaksi erilaista muistiinpanojen kokonaisuutta eli eräänlaista videon litterointia: ensimmäinen litterointi keskittyy musiikkiin (rakenne, tyyli, ohjelmisto, soittimet) ja toinen taas yleisön ja muusikoiden käyttäytymiseen, ja erityisesti tanssin kuvailuun. Ensimmäisellä katselukerralla kirjasin muistiin yleiset vaikutelmat, seuraavilla katselukerroilla oli



mahdollista merkitä yhä lisää yksityiskohtia. Kun videotallenteista ei enää löytynyt mielekkäitä havaintoja ja yksityiskohtia lisättäväksi muistiinpanoihin – toisin sanoen aineisto oli saturoitunut – totesin “litterointien” olevan valmiit ja siirryin seuraavaan vaiheeseen.

Seuraavaksi tulostin kaiken tuottamani kirjallisen aineiston: muistiinpanot, haastatteluiden litteroinnit sekä tekemäni muistiinpanot (“litteroinnit”) videotallenteista. Luin aineistoa läpi, merkiten korostuskynällä toistuvia sekä myös poikkeavia havaintoja, ja luonnostelin muistipaperille yhteenvetoja ja esiin nousevia teemoja. Tämä työvaihe auttoi tarkistamaan, että koko aineisto oli käsitelty järjestelmällisesti läpi eikä mitään olennaista jäänyt huomiotta.

Aineistoa lukiessa kävin aineistoa läpi käyttäen apuna Anthony Seegerin (1980 & 1992) esittämän esityksen etnografisen analyysitavan mukaisia apukysymyksiä kuten “kuka on paikalla”, “kenelle esitetään” tai “mitä esitetään”.

Lopulta aloitin kirjoittamaan itse etnografista tekstiä. Tarkistin jatkuvasti yksityiskohtia alkupe-  
räisestä aineistosta eli videotallenteelta, kirjaten ne mainittuihin litterointeihin ja sieltä edelleen etnografian tekstiin.

## 5.2. Mitä, miten, milloin, miksi, kuka, kenelle: Analyyttisen tarkastelun osa-alueet

Esitän seuraavaksi listan niistä osa-aluista, joista kirjasin havaintoja videomateriaalin ”transkriptioon”. Nämä listatut osa-alueet on siis valittu analysoitaviksi. Samalla tulee huomata, että esityksissä on niin monia yksittäisiä tapahtumia niin musiikin kuin ihmisten käyttäytymisen osalta, ettei ole tarkoituksenmukaista huomioida kaikkea. Tutkimuskysymys ja valittu analyysin näkökulma ratkaisevat, mitä kirjataan havaintoihin, mikä ei.

1. MITÄ: musiikin ohjelmisto; musiikin rakenne; kappaleiden lyriikat; tapahtuman luonne, tapahtuman miljöö ja konteksti.
2. MITEN: esiintyjien ja yleisön vuorovaikutus; esiintyjien ja yleisön toiminta (käyttäytyminen), tanssin säännöt; tanssin koreografia.
3. MIKSI: Miksi tapahtuma on järjestetty (merkitys, jonka järjestäjät, esiintyjät ja yleisö liit-

tävät tapahtumaan); miksi toimitaan tietyllä tavalla.

4. KUKA: Kuka on paikalla; millaisia yhteyksiä paikallaolijoilla on toisiinsa (yhteisö)
5. KENELLE: Kenelle tapahtuma on järjestetty; keitä on kutsuttu (miten on kutsuttu); kenelle muusikot esiintyvät (koko yleisö vai tietyt henkilöt yleisössä); kenelle tanssijat tanssivat (esiintyvät).

### 5.3 Esitysten tapahtumamiljöö sekä avainhenkilöt

Molemmat esitykset tapahtuvat lauantaina 14.12.2013, Feira de Santanan kaupungin (kunnan) alueella. Toinen esityksistä tapahtuu päiväsaikaan kaupungissa, toinen myöhään illalla maalaishänessä. Feira de Santanan kaupunki ja sen kunta-alueeseen kuuluvat asutusalueet (kylät), muodostavat Bahian osavaltion toiseksi suurimman kaupungin. Esityksistä toinen tapahtuu lavalla (”lavaesitys”) ja toinen *samba e reza* -juhlan yhteydessä (”kotisamba”) perheen kotipihalla.

Avainhenkilöt molemmissa esityksissä ovat muusikot Guda Moreno ja Chica do Pandeiro. He esiintyvät molemmissa esityksissä ja toimivat niissä merkittävässä roolissa. Muita keskeisiä henkilöitä etnografiassa ovat Souza de Oliveiran perheenjäsenet (sisarukset Aline, Andrea ja Zezé) sekä Quixabeira da Matinha -yhtyeen jäsenet Pissita ja Tarcicio.

Recôncavon alue rajoittuu maantieteellisesti Baía dos Todos os Santos -lahden ympärille. Etnografian kohteena oleva Feira de Santanan alue ei kuulu maantieteellisesti Recôncavoon, mutta kulttuurisesti näillä alueilla on kuitenkin vahva sidos<sup>34</sup>.

### 5.4 Esitys Feira de Santanan kaupungissa, ”lavaesitys”

Esiintyminen tapahtuu Praça do Fórum nimisellä aukiolla Feira de Santanan kaupunkialueella.

---

34 Samalla on todettava, että Feira de Santanan alueella on myös kulttuuriperinteitä, jotka nimenomaisesti lukeutuvat sertão -alueen kulttuuriin: esimerkkinä ”*boaiada*”, laulettu kutsuhuuto karjalle. *Sertão*n tasaisilla ruohomailla karjankasvatus on ollut keskeinen elinkeino, kun taas merenläheisessä Recôncavossa korostuu kalastus elinkeinona, ja myös laulujen lyriikoiden aiheissa.

Esitys on osa ”Feira do Empreendedor Individual e Familiar do Programa Vida Melhor Urbana”<sup>35</sup>-tapahtuma. Quixabeira da Matinha -yhtyeen lisäksi tapahtumassa on muitakin esiintyjiä kuten lasten tanssiesitys sekä capoeira-esitys: nämä esiintyjät harjoittelivat ja odottelivat vuoroaan lavan läheisyydessä Quixabeira de Matinnan esiintyessä. Esitys tapahtui iltapäivällä klo 14.30-15.30 välillä, auringon paahtaessa kuumasti. (Muistiinpanot 14.12.2013)

Aukion ympäristö on tiheään rakennettua kaupunkialuetta ja vaikuttaa tavalliselta asuin- ja pienyrittäjä-alueelta Feira de Santanan kaupungissa. Tapahtumaa varten on rakennettu noin metrin korkeudessa oleva esiintymislava. Tapahtumalla on juontaja ja ammattimainen äänentoistolaitteistomiksaajineen. (Muistiinpanot 14.12.2013)

Tapahtumassa on paikalla yhteensä arviolta 100-150 henkilöä väljästi aukiolle levittäytyneenä. Tapahtuman osallistujat (eli yleisö) ovat oletettavasti alueen asukkaita sekä näytteilleasettajina toimivia pienyrittäjiä ja näiden perheenjäseniä. Silmämääräisesti arvioiden suurin osa osallistujista ovat iältään 20-50-vuotiaita, eli siis nuorista aikuisista keski-ikäisiin. (Muistiinpanot 14.12.2013.)

Yhtye pysyttelee omissa oloissaan odotelleessaan esiintymisen alkamista eikä vaikuttanut siltä, että he olisivat tunteneet paikalla olevaa yleisöä (Muistiinpanot 14.12.2013). Esityksen tilanne muistuttaa siis populaarikulttuurissa vakiintunutta esiintyjä-yleisö -jaottelua: yleisö ja esiintyjät eivät oletetusti tunne toisiaan etukäteen, esiintyjät nousevat lavalle esittämään musiikkia ja yleisö vastaanottaa esityksen katsellen ja tanssien.

---

35 Tapahtuman nimi on pitkä ja kömpelö, myös alkukielellä. Suomeksi nimi kääntyy suunnilleen näin: ”Pien- ja perheyrittäjien toritapahtuma, osana Parempi Kaupunkielämä - hanketta”



Kuva 1. Quixabeira da Matinha – yhtye lavalla.

Soittimet ja mikrofonit oli aseteltu jo valmiiksi esiintymislavalle kun saavuimme paikalle. Ryhmän jäsenet järjestäytyvät lavalle, ja tekevät lyhyen soundcheckin miksaajan kanssa. Guda, Chica, Andrea ja Aline (Souza da Oliveiran perheen jäsenet) ovat pukeutuneet esiintymisasiin: kaikilla naisilla on valkoinen paita ja vihreänsävyinen väljä hame polviin asti. Gudalla on päällään valkoiset pitkät housut ja valkoinen paita, jossa vihreä nyöri kauluksessa. Muilla muusikoilla on yllään t-paita tai hihatton t-paita ja shortsit, eli ihan tavalliset vaatteet. (Videotallenne 14.12.2013a).

#### 5.4.1. Tanssi sekä muusikoiden ja yleisön vuorovaikutus

Esityksen alussa aurinko paistaa vielä suoraan lavan eteen. Esityksen ensimmäisten 15 minuutin ajan yleisössä vain muutama tanssii, ja nekin kauempana lavasta, puun tai toriteltan varjon suojassa. Noin puolessa välissä (20 minuuttia esityksen alkamista kulunut), aurinko on siirtynyt lavan taakse ja lavan eteen lankeaa varjo. Nyt yleisöstä siirtyy vähitellen yksi ja sitten useampi tanssimaan lavan eteen. (Videotallenne 14.12.2013a)

Yleisössä tanssijat muodostavat piirin niin, että piirin kehällä olevat tanssivat pienemmin liikkein, ja piirin keskellä olevat tanssii “soolon”, eli isommat ja nopeammat jalkojen liikkeet, hyppyt

ja aksentoinnit ovat mukana tanssi-ilmaisussa. Myös piirin ulkopuolella on ihmisiä tanssimassa, yksittäin, sekä pareittain niin, että tanssijoiden jalat ovat toisiaan kohden ja tanssijoiden katse on suunnattu jalkoihin. Tanssijoissa on suurin osa naisia, iältään noin 16 – 40 -vuotiaita. Nuoremmat naiset tanssivat ”rohkeammin” tehden välillä lantiolla laajoja, keikuttavia liikkeitä. Vanhemmat naiset tanssivat perinteisemmällä miudinho-tyylillä, johon kuuluvat pienet, nopeat askeleet, lanti- on pehmeä keinautus, pyörähdykset. (Videotallenne 14.12.2013a ja Muistiinpanot 14.12.2013)

Guda hymyilee tyytyväisenä, kun lavan edusta on täynnä tanssivaa yleisöä. Esityksen loppupuolella hän huudahtaa mikrofoniin ”*Sim, vou sambar!*” (”*Kyllä, nyt tahdon sambata!*”), ja astuu langaton mikrofoni kädessään lavan eteen maahan. Ääniteknikkona toimiva mies poimii häneltä mikrofonin kädestä ja Gudan siirtyy tanssijoiden muodostaman piirin keskelle. Piirin keskellä naiset käyvät kukin vuorollaan tanssimassa Gudan kanssa: molempien katse jalkoja kohti, tanssivat jalat toisiaan kohti, nopein askelin. (Videotallenne 14.12.2013a).

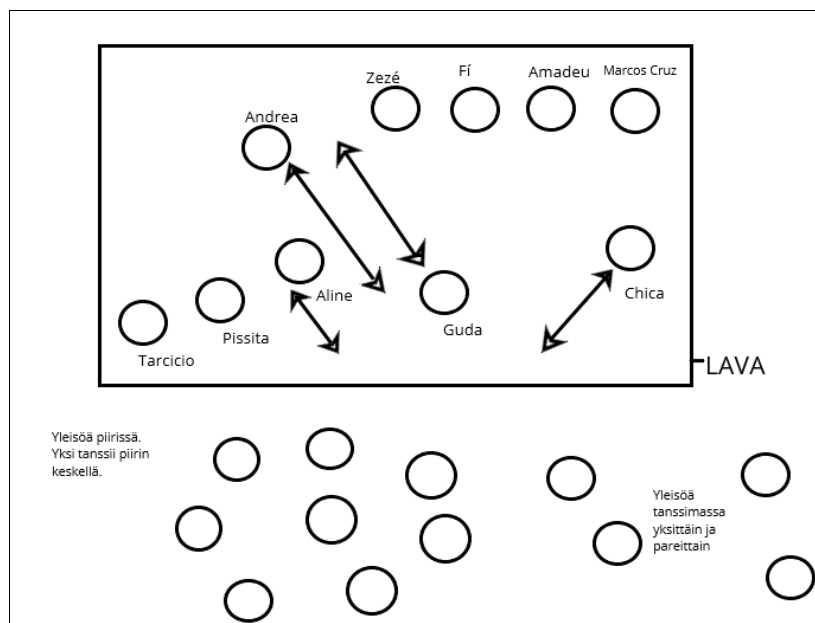
Yleisön miehet pääosin seisoskelevat tanssijoiden taka-alalla, katsellen tanssia ja muusikoita esiintymässä lavalla. Osa miehistä tekee pieniä, keinuvia eleitä jaloilla, lantiolla ja käsillä. Jako tanssiin naisiin ja heitä katseleviin miehiin on silmiinpistävä. Yksi miehistä on vahvasti humaltunut. Hän tunkeutuu jatkuvasti tanssivien naisten muodostaman piirin kehällä, heilutellen samalla käsiään ilmassa. Miehen toiminta häiritsee tanssivia naisia, sillä näiden on varottava, etteivät miehen heiluttelemat kädet osu heihin, ja toisaalta väistellä myös miehen ei-toivottua fyysistä läheisyyttä. Lavasta kauempana muutama mies seisoskelee oluttölkki kädessään ja katselee esitystä ja lavan edessä tanssivia naisia. (Muistiinpanot 14.12.2013)

Lavalla Guda Moreno elehtii käsillään ja ilmeillään ilmeisenä pyrkimyksenä kiinnittää yleisön huomio itseensä. Eleet muistuttavat populaarimusiikin esityksistä ja musiikkivideoista tuttua kuvastoa. Guda huudahtelee kannustaviksi tarkoitettuja lyhyitä huudahduksia kappaleiden välissä: ”*Si bom*” (niin hyvää), ”*Só aí ô*” (tähän/näin vaan), ”*Sigura aí ô*” (nappaa tästä kiinni). Myös nämä huudahdukset ovat sellaisia, mitä yleisesti kuulee Brasiliassa populaarimusiikin kontekstissa.



Kuva 2 Tanssijoiden ringi lavan edessä, Guda laulaa suunnaten huomionsa tanssijoita kohti.

Kuvassa 3 esitetään, miten yhtye on järjestäytynyt lavalle ja yleisö sen eteen. Lisäksi kuvaan nuollilla kuvattu, miten Guda, Andrea, Chica ja Aline liikkuvat esityksen aikana lavan etuosaan (ja takaisin “omille” paikoilleen), muiden muusikoiden pysytellessä samalla paikalla koko esityksen ajan. Guda ja Andrea käyttävät vuorotellen lavan etuosaa: Gudan laulaessa hän on esillä lavan etualalla, ja kun on tanssin aika (instrumentaaliosuus musiikissa), Guda siirtyy lavan takaosaan, ja Andrea siirtyy tanssimaan etualalle. Aline ja Chica käyvät kumpikin kaksi kertaa tanssimassa lavan etualalla, mutta pääosan esityksessä he soittavat ja laulavat oman mikrofoninsa takana (Vi-deotallenne 14.12.2013a)



Kuva 3. Yhtyeen ja yleisön järjestäytyminen; Alinen, Andrean, Gudan ja Chican liikkuminen lavalla esiintymisen aikana

Jako yleisön ja esiintyjien välillä on selvä: se on esiintymislavan reuna, joka on korkeudeltaan noin metrin maan tasosta. Yleisöä tanssii lavan edessä. Osa heistä on muodostanut muodoltaan epäsäännöllisen piirin lavan eteen. Piirissä tanssitaan sen reunoilla, ja yksi kerrallaan piirin reunalta menee tanssimaan piirin keskelle. Lisäksi yleisöä tanssii yksittäin ja pareittain ilman piiriin asettautumista. (Videotallenne 14.12.2013a)

#### 5.4.2. Yhtyeen kokoonpano

Esityksessä soittavat Quixabeira da Matinha -yhtyeen muusikot: Guda Moreno (laulu, palmas); Chica do Pandeiro (laulu, pandeiro); Aline (ganzá ja laulu). Kielisoittimia soittavat Pissita (cavaquinho) sekä Tarcício (viola). Perkuissioissa soittamassa ovat Zezé (tamborim ja taustalaulu) sekä kolme muuta yhtyeen jäsentä, joiden soittimet ovat atabaque, xequeré, timbal sekä marcação<sup>36</sup>. Lisäksi esityksessä tanssii Souza de Oliveira-perheen jäsen, Andrea.

<sup>36</sup> Quixabeira da Matinha -yhtyeen muusikoissa on vaihtuvuutta perkussioissa, esiintymiskerrasta riippuen. Tästä esityksestä en ollut kirjannut ylös muusikoiden nimiä ja tieto jäi myöhemmin tarkistamatta.

### 5.4.3 Musiikki

Esityksen kesto on noin 45 minuuttia. Tästä noin puolet ajasta yhtye esitti omaa ohjelmistoaan, kappaleita, joita se on levyttänyt omakustanteisille tallenteille. Kappaleiden sävellykset ja sanoitukset ovat Guda Morenon tai hänen edesmenneen isänsä Coleirinhon tekemiä (Videotallenne 14.12.2013a, Muistiinpanot 14.–16.12.2013, Haastattelu 15.12.2013).

Käytän seuraavissa kappaleissa sanaa “potpurri” kuvaamaan kokonaisuutta, jossa yhtye soittaa ilman taukoa useamman kappaleen, yhdistäen ne instrumentaalisuudella. Tämä käytäntö on enemmän sääntö kuin poikkeus *samba de roda* -musiikissa, ja on tyypillinen afrodiasporan musiikille. Kappaleita ei siis esitetä erikseen omina kokonaisuuksinaan, vaan musiikki jatkuu kappaleiden välillä, ja uusi kappale alkaa ilman taukoa välissä. Kappaleet ovat siis myös samassa sävel-lajissa.

Esiintymisen aluksi yhtye esittää kolme potpurria sisältäen yhteen omaa ohjelmistoa, eli Gudan tai hänen isänsä kappaleita. Kappaleet esitetään sitoen ne yhteen instrumentaalisuudella, niin että kappaleiden välissä ei ole taukoa, musiikki ei pysähdy, vaan yhtye jatkaa soittamista kappaleen vaihtuessa toiseen. (Videotallenne 14.12.2013a)

Jokaisen kappaleen välissä yhtye soittaa noin 32 tahtia pitkän instrumentaalisuuden. Tämä vastaa kappaleen säkeiden kestoa, yhden säkeen ollessa tyypillisesti 16 tahtia, ja koko kappaleen koostuessa kahdesta tai kolmesta säkeestä. Kahden säkeen kappale on siis 16+16 tahtia pitkä, kolmas säe voi olla lyhyempi, esimerkiksi 8 tahtia. Näin yhden kappaleen kestoksi tulee noin 32-40 tahtia. Potpurrin rakenne on siis seuraavanlainen.

#### **Esimerkki 1: Potpurri**

Instrumentaalisuus #1 noin 32 tahtia. (Intro)

Kappale 1 “*Minha roupa molhou*”

Säe A (16 tahtia) – > Säe B (16 tahtia)

Instrumentaalisuus #2

Kappale 2 “*Dinorá*”

Säe A (16 tahtia) → Säe B (20 tahtia) →



Instrumentaalisuus #3 (noin 32 tahtia) →

Kappale 3 “*Rosa d'alha*”

Säe A (16 tahtia) → Säe B (16 tahtia) → Säe C (8tahtia)

Instrumentaalisuus #4 (noin 60 tahtia) + lopuke (4 tahtia)

Luvussa 4 kuvataan *samba chulan* sääntöjä ja muotorakennetta. Ylläolevassa kaaviossa “instrumentaalisuus” tarkoittaa *chulan* ja *relativon* jälkeen alkavaa tanssin osuutta. Quixabeira da Martinhan kappaleiden rakenne noudattelee löyhästi *chula-relativo*-rakennetta, jossa toinen säe on lyriikaltaan vastaus tai täydennys ensimmäiseen säkeeseen. Esitys noudattelee muutenkin *samba chulan* säännöstöä: Andrea tanssii vain “instrumentaalisuuden” aikana, ei säkeiden aikana (Videotallenne 14.12.2013a).

Jokainen säe on 16 tai 8 tahtia pitkä, ja yksi kappale koostuu kahdesta tai kolmesta säkeestä.

Kappaleiden välissä instrumentaalisuudet eivät ole aivan tarkasti 16+16 (32) tahtia pitkiä, vaan variaatiota voi olla 2-4 tahdin verran suuntaan tai toiseen. Laajalti ottaen instrumentaalisuudet kuitenkin heijastavat hämmästyttävän tarkasti kappaleiden kestoja. Mikäli instrumentaalisuus on pidempi, se pitenee esimerkiksi noin 48 (3 kertaa 16) tai noin 64 (4 kertaa 16) tahdin pituiseksi. Instrumentaalisuuden aikana kitaristi. (Videotallenne 14.12.2013a.)

Yhtye soittaa tottuneesti yhteen. Tarcicio ja cavaquinhon soittaja Pissita tarkkailevat Guda Morenoa, jonka eleistä he saavat vihjeen siitä, milloin tämä on aloittamassa uuden säkeen tai kokonaan uuden kappaleen. Guda antaa merkkejä katsellaan, eleillään ja joskus myös sanallisesti yhtyeelle, ohjaten näitä valmistautumaan uuden kappaleen aloitukseen (potpurin aikana) tai päättämään potpurin kadensoimalla lopukkeella. (Videotallenne 14.12.2013a.)

**Esimerkki 2:** Dinorá kappaleen säerakenne (nuotinnos ks. liite 2)

### A-osa

Dinorá, ah, Dinorá (4 tahtia)

Dinorá, ah, Dinorá (4 tahtia)

Tua mõe ta no samba (4 tahtia)

ta cansada de te esperar (4 tahtia)

-----> Yhteensä 16 tahtia

### **B-osa**

O galo cantou, deu madrugada, sol arraiou (4 tahtia)

ma Dinorá nesse samba não chegou (4 tahtia)

-----> B-osa kerrataan välittömästi; B-osa siis yhteensä 16 tahtia

Esityksen jälkimmäisen puolen yhtye esittää ohjelmistoa, jossa on bahialaisesta perinnekappaleita (tekijä tuntematon) sekä tunnettuja bahialaisia populaarimusiikin kappaleita. Kaikkia näitä kappaleita en pystynyt kuulonvaraisesti tunnistamaan. Kappaleet kuitenkin eroavat joko rakenteeltaan tai muuten tyyliltään Guda Morenon kappaleista (Esimerkki 2), eikä niitä ole tallennettu Quixabeira da Matinha levytyksille<sup>37</sup>. Näistä seikoista päättelen, että kappaleet ovat muualta lainattua ohjelmistoa. Myös esiintymisen jälkimmäisen osan ohjelmisto soitetaan potpurrina, 2-3 kappaletta kerrallaan (Videotallenne 14.12.2013a).

### **5.5 *Reza e samba* -juhla, “kotisamba”**

Samana lauantaina 14.12.2013, Guda Moreno, Chica do Pandeiro, Zezé, Pissita ja Tarcicio (Quixabeira da Matinha -yhtyeen jäsenet) esiintyvät yksityisessä *reza e samba* -juhlassa Matinha kylässä, noin 15 km Feira de Santanan kaupungista pohjoiseen. Matinha on yhtyeen jäsenten kotikylä, ja kuljemme juhliin autolla noin 5 minuutin matkan pölyistä hiekkatietä. Juhlat järjestää da Silvan perhe. Da Silvan perheen vanha rouva Dona Damiana on saanut nimensä pyhimys *Da-*

---

<sup>37</sup> Esimerkiksi “*Ilha de Maré*” -kappale (säv.&san. Walmir Lima) ei noudata yllä kuvattua säerakennetta, ja poikkeaa muutenkin tyylillisesti *samba de rodasta*. Kappale alkaa pitkällä “Ah” -tavulla, jolla on kestoja neljän tahdin verran. Yksikään Quixabeiran da Matinha – yhtyeen (Guda Morenon) sävellyksistä ei löydy tällaista rakennetta. *Ilha de Maré*n lisäksi pystyn tunnistamaan kappaleista traditionaalisen kappaleen “*Se essa mulher fosse minha*” -samban sekä bahialaisen populaarimusiikkikappaleen “*Santo Amaro -Ave Maria-Amor de longe*”<sup>37</sup>. Yhtyeen omia (Guda Morenon) kappaleita ja muualta lainattua ohjelmistoa ei sekoiteta samaan kokonaisuuteen (potpurriin) (Videotallenne 14.12.2013).

*miãon* mukaan<sup>38</sup>, ja tämän kunniaksi perhe järjestää kesän alussa juhlan.<sup>39</sup> (Muistiinpanot 14.12.2013)

Kyseessä on yksityistilaisuus perheen kotitalon pihalla. Paikalla oli noin 100 henkilöä: naisia, miehiä, nuoria, vanhoja, teini-ikäisiä ja myös alle 12-vuotiaita lapsia vanhempiensa kanssa. Tässä *reza e samba* -juhlassa kaikki osallistujat tuntevat enemmän tai vähemmän toisensa: mukana on perheitä, naapureita, kylän väkeä. Kun saavumme paikalle, minut esitellään da Silvan perheen jäsenille: Guda kertoo, että olen heidän vieraanaan ja tutustumassa Matinhan kylän perinnekulttuuriin. (Muistiinpanot 14.12.2013.)

Saavumme perheen talolle noin kello 19.30. On jo pimeää, ja paikalla on kymmeniä ihmisiä odottamassa juhlan alkua. (Muistiinpanot 14.12.2013.)

*Reza ja samba* -juhla vaikuttaa olevan merkittävä tapahtuma ja kokoontumispaikka monen ikäisille alueen asukkaille. Eniten paikalla on noin 15 – 30 -vuotiaita nuoria aikuisia: naurua puheensorinaa, (alkoholi-)juomien nauttimista. Nuoret miehet ovat tulleet paikalle kevytmoottoripyörillä. Kaikki tuntuvat odottavan juhlien, siis samba-tanssin ja -musiikin alkamista. (Muistiinpanot 14.12.2013.)

#### 5.5.1 *Reza*, kansankatolinen rukouslaulanta

*Reza*-rukouslaulu on järjestetty talon verannalle, johon mahtuu vain pieni osa paikalle tulleesta juhluväestä. Suurinta osaa paikalle tulleista ei vaikuta *reza*n edes kiinnostavan: he olivat paikalla samban, juhlien, hauskanpidon takia. Verannalle on sulloutunut juhlan järjestäneen da Silvan perheen aikuiset ja lapset (Kuva 4). *Reza*n osallistujat pysyvät pääasiassa paikallaan istuen tai seisten, osa silmät kiinni hartaasti keskittyen. *Reza*n ajan taustalla kuuluu verannan ulkopuolella odottelevien juhlijoiden iloinen rupattelu ja nauru. (Videotallenne 14.12.2013b ja Muistiinpanot

---

38 Bahian kansankatolisessa uskonnossa pyhimyskaksosilla Cosme e Damiãolla on merkittävä rooli, ja heidän pyhimyskuviinsa törmää usein Bahiassa matkustaessa.

39 Brasilia sijaitsee päiväntasaajan eteläpuolella, joten kesäaika on siellä kuukaudet marraskuusta maaliskuuhun.

14.12.2013.)



Kuva 4. Da Silvan -perheen jäseniä alttarin vasemmalla puolella. Etualalla hymyilevä Dona Damiana

*Reza* alkaa hieman ennen klo 20 ja kestää noin 40 minuutin ajan. *Rezaa* varten talon verannalle on rakennettu alttari *Cosme ja Damião* -pyhimyskaksosille. Dona Chica ohjaa minut istumaan aivan alttaria vastapäätä, missä istun videokameran kanssa tallentaen tapahtumia. *Rezassa* esilaulajat (kaksi naista) laulavat kaksiaanisesti, ja muut osallistujat vastaavat laulaen mukana responsioriossa. Noin 40-vuotias paikallinen nainen, nimeltään Zita, laulaa ensimmäistä ääntä ja noin 80-vuotias Dona Antonia Miuda laulaa tottuneesti toista ääntä *reza*n melodiaan.<sup>40</sup> (Videotalenne 14.12.2013b ja Muistiinpanot 14.12.2013).

<sup>40</sup> *Reza*, suom. *rukous*. *Reza*-perinne itsessään kelpaisi laajankin tutkimuksen aiheeksi: a cappellana esitettävä *reza* on musiikillisesti lumoava, samaan aikaan solistinen ja yhteisöllinen. Kyseisen *reza*n laulajat olivat todella taitavia. Esilaulajana toiminut Zita tarkisti laulujen sanoja välillä muistilapusta, toista ääntä laulava, iäkäs Dona Antonia lauloi kaiken ulkomuistista. *Reza*n jälkeen hänen kanssaan keskustellessani, hän kertoo, että sekä yliopisto-opiskelijat että toimittajat ovat käyneet haastattelemassa häntä liittyen *reza*-perinteeseen alueella. Tilaisuus oli tunnelmaltaan keskittynyt ja osallistujien hartaus ja omistautuminen teki minuun voimakkaan vaikutuksen.

### 5.5.2 Tanssin säännöt sekä vuorovaikutus esiintyjien ja yleisön välillä

Välittömästi *reza*n jälkeen alkaa samba. (Muistiinpanot 14.12.2013) .Muusikot (Guda, Chica, Zeze ja muita paikallisia muusikoita), asettuivat istumaan heille tarkoitetuille tuoleille talon veran-  
nan eteen. Juhliin osallistujat ovat asettuneet tiiviiseen ringiin. Muusikot ovat siis osa piirin ke-  
hää, eivät sen sisä- tai ulkopuolella. (Videotallenne 14.12.2013b.)

*Reza e samba* -juhlassa tanssivuorossa on 1-3 henkilöä kerrallaan. Tanssi tapahtuu yksinomaan  
piirin keskellä (muutaman kerran, lyhyen hetken ajan neljä henkilöä). Piirin ulkopuolella kukaan  
ei tanssi, ei edes hytky tai keinu musiikin tahtiin. (Muistiinpanot 14.12.2013.) Tämä on eräs mer-  
kittävä *samba de rodan* säännöistä: kun koolla on *roda*, piiri, tanssivuoro, ja täten kaikkien huo-  
mio, kuuluu piirin keskellä tanssivalle. Piirin reunalla ei tanssita, on odotettava omaa vuoroa. Pii-  
rissä noin 4-5 vuotias poika innostuu tanssimaan paikoillaan piirin kehällä, mutta perheenjäsen  
(mahdollisesti isä) hänen vierellään laittaa käden pojan olkapäälle ja tällä eleellä muistuttaa hän-  
tä, että vain piirin keskellä olevilla on lupa tanssia. (Videotallenne 14.12.2013b.)

Juhlan järjestänyt perhe on tanssivuorossa ensimmäisenä. Ensimmäinen tanssija on perheen van-  
hempi rouva Dona Damiana, ja muutaman sekunnin jälkeen piirin keskelle tulee tanssimaan mui-  
takin perheenjäseniä. Juhlien ensimmäinen tanssivuoro on siis perheenjäsenille, muiden juhlijoi-  
den tarvitsee odottaa vuoroaan. (Muistiinpanot 14.12.2013 ja Videotallenne 14.12.2013b.)

Guda: ”*Ensimmäiseen chulaan menevät tanssimaan perheenjäsenet.*”

Aino: ”*Mites se punapaitainen mies, hänen ei annettu silloin mennä piiriin tanssimaan?*”

Chica: ”*Ei, sillä hän meni ennen omaa vuoroaan. Ei kuka tahansa voi mennä tanssimaan  
Chula de São Cosmen aikana.*” (Haastattelu 15.12.2013)

Guda ja Chica kunnioittivat perhettä aloittamalla musiikin ”Chula de São Cosme”-säkeellä.

Guda: ”*He [perhe da Silva] ovat São Cosmen ja Damião:n palvojia (devotos), siksi lau-  
loimme ensimmäiseksi ”Chula de São Cosmen”.*” (Haastattelu 15.12.2013)

Tanssivuoro alkaa muusikoista oikealle, vastapäivään piirin sisäkehää (ks. kuva ). (Haastattelu  
15.12.2013).

Guda: “Kyllä, alkaa tästä, minä soitan tässä ja minun oikealta puolelta se menee näin [piirtää kädellä ympyrän ilmaan]” Ja niin se jatkuu, eteenpäin piirissä, kunnes se [vuoro] tulee minun vasemmalle puolelleni takaisin. Siihen päättyy se jornada. Sen nimi on *jornada de chula*.<sup>41</sup>” (Haastattelu 15.12.2013)

Toinen tanssiin liittyvä sääntö on, ettei *chulan* eli laulusäkeen aikana tanssita, vaan odotetaan piirin reunalla kunnes laulaja on lopettanut.<sup>42</sup> Perhe da Silvan vanhin poika, Peixe, seisoo piirin sisäreunalla ja huolehtii, että tanssin sääntöjä noudatetaan: hän työntää takaisin piirin laidalle ne, jotka yrittävät tulla tanssimaan kun laulu (*chula*) on vielä kesken (Videotallenne 14.12.2013b).

Samban säännöt hyvin tuntevat tanssijat seuraavat laulajaa katseellaan ennen omaa vuoroaan. Usein kuluu vain 1-2 sekuntia säkeen lopusta, kun piiriin on jo astunut uusi tanssija, joka on tietoinen säännöistä ja myös hereillä musiikin suhteen. (Videotallenne 14.12.2013b.) Näin tanssija maksimoi oman aikansa piirissä sekä tietenkin myös varmistaa, ettei kukaan muu ehdi tulla hänen vuorollaan tanssimaan.

Ilmaisu “*furar o samba*” (sananomukaisesti “porata sambaa”) tarkoittaa tilannetta, jossa juhliin osallistuja rikkoo samban tanssin sääntöjä. (Ryhmähaastattelu 6.1.2014). Sääntöjä rikkoo, jos menee piiriin keskelle tanssimaan ennen omaa vuoroaan, *chulan* aikana tai esimerkiksi jos liian monta henkilöä on tanssimassa samaan aikaan.

Osa tanssijoista saa kannustavia huutoja ja suosionosoituksia osakseen. Näistä kolme on miestä, joista kaksi lisäävät tanssiinsa humoristisia elementtejä (kuten “naisellisia” lantion keinutuksia) ja yksi vanhempi arviolta 50–60-vuotias mies, jonka tanssissa on teatraalisia eleitä kuten hyppyjä ja käsien laajoja kaaria. (Videotallenne 14.12.2013b.)

Sensuaalisuus on merkittävä osa sambatanessin estetiikkaa ja ilmaisua (Döring 2010, 77). Erotiikka ja naisellinen kauneus ovat läsnä myös *reza e samba* -juhlassa, mutta eivät korostettuina vaan pi-

---

41 Jornada de chula tarkoittaa vapaasti suomentaen “tanssinvuoron kierros”

42 Tätä sääntöä ja eroa *samba corridoon* käsittelen tarkemmin luvussa 4.5nyuKORJAA

kemminkin luontevana osana juhlijoiden vuorovaikutusta ja säilyttäen perhejuhlan tunnun. Kun piirissä on tanssimassa nuoria, 10–14 -vuotiaita tyttöjä, heille ei vihelletä tai huudella. Sen sijaan 20–25-vuotiaat, taitavasti tanssivat naiset saavat miehiltä innostuneita huudahduksia ja kannustusta osakseen. Osa tästä huomiosta voi tulkita koskevan, ei vain tanssitaitoja, vaan heidän naisellisia muotojaan: nuoret naiset eivät piilota rintoja tai takapuolta vaatteiden alle, vaan päinvastoin ovat pukeneet vartaloa myötäilevät vaatteet juhliin. Sambatanssin nopeat askeleet ja lantion keihähdukset niinkään korostavat naisellista vartaloa, saaden rinnat ja pakarat liikkumaan tanssin rytmittämänä. (Videotallenne 14.12.2013b).

Sambatanssin estetiikkaan (ja ehkäpä sääntöihin) kuuluu tanssivuoron kesto: kirjasin videotallenteelta kunkin tanssivuoron keston, ja paljastui, että tyypillisesti tanssija viipyy piirin keskellä vain 20–25 sekuntia (Videotallenne 14.12.2013b). Olen itsekin käynyt *samba de roda* -juhlissa tanssimassa piirin keskellä. Havaintoni on, että jo mainittu 20–30 sekuntia on pitkä aika samban tanssimiseen, sillä samban nopeat askeleet väsyttävät nopeasti jalkojen lihakset.

Haastateltujen muusikoiden mukaan tanssin lyhyt kesto tekee tanssista kauniin; liian pitkä tanssisoolo ei ole esteettisesti toivottavaa, vaikka tanssija olisi taitavakin. *Samba e reza* -juhlissa yksi osallistujista, arviolta 30–40-vuotias, isokokoinen, tatuoitu nainen, viipyi piirin keskellä tanssimassa jopa kahden minuutin ajan, siis neljä kertaa enemmän kuin muut. (Videotallenne 14.12.2013b)

Zé Vitorio: “*Hän [tatuoitu nainen] sambaa kauniisti, mutta kun hän viipyy liian kauan, se [tanssi] muuttuu rumaksi*” (Ryhmähaastattelu 6.1.2014)

### 5.5.3. Musiikki

Samban ensimmäisen Guda laulaa noin 10 minuutin ajan, pitäen vain muutamien tahtien taukoja. Hän toistaa melodisesti melko yksinkertaisia kahdeksan tahdin pituisia säkeitä. Guda aloittaa neljän tahdin kestoisella “Dô dô dô dô” -teemalla (ks. liite 2) ja jatkaa tämän teeman laulamista usean minuutin ajan. Toisinaan lisäten sambaan liittyvän kehotuksen “*vem vadiar*” (*tule tanssi-*

maan<sup>43</sup>). Hän jatkaa teemalla “*Dona a casa é sua*” ja jatkaa tämän kahdeksan tahdin kestoisen teeman laulamista yhteensä 10 kertaa.<sup>44</sup> (Videotallenne 14.12.2013b.)

Sitten tanssin järjestys vaihtuu ja samoin musiikin rakenne: nyt alkaa *jornada da chula*, jossa tanssivuoro kiertää muusikoiden oikealta puolelta alkaen piirin kehää vastapäivään. Guda ja Chica laulavat nyt Gudan omia kappaleita, eli samaa ohjelmistoa kuin Quixabeira da Matinhan lavaesiintymisessä aikaisemmin samana päivänä. Erona on nyt se, että he laulavat vain yhden säkeen (8 tahtia kerrallaan), ja sitten kertaavat säkeen (yhteensä 16 tahtia). Tämän jälkeen cavaquinhon soittaja Pissita soittaa “tanssiinkutsu” -teeman (ks. liite 2), ja on seuraavan tanssijan vuoro. Tanssi kestää noin 20–25 sekuntia, tahteina kesto on noin 30. Tämän jälkeen Guda siirtyy laulamaan kappaleen säettä B. Esimerkiksi “*Minha roupa molhou*”-kappale esitetään näin kahdessa osassa. (Videotallenne 14.12.2013b.)

Muusikot istuvat piirin kehällä ja heillä on siis suora näköyhteys piirin keskelle, ja siellä tanssivaan henkilöön. Gudan tarkkailee katseellaan, mitä piirissä tapahtuu. Tyypillisesti tanssi kestää noin 30 tahtia, eli 25–28 sekuntia. Joskus piirin keskellä tanssiva palaa kuitenkin jo 10–15 sekunnin jälkeen piirin reunalle; silloin aloittaa Guda seuraavan säkeen (chulan) vastaavasti 4–8 tahtia aikaisemmin. Toisinaan taas piirin keskellä tanssiva jatkaa tanssia pidempään, vaikka 32 tahdin aika (25–30 sekunnin) on jo kulunut. Tällöin Guda saattaa laulullaan ikään kuin ajaa hänet pois piiristä: Guda aloittaa uuden säkeen, jolloin tanssijan on lopetettava tanssi ja palattava piirin reunalle. Mikäli piirin keskelle on tullut kaksi, joskus kolmekin tanssijaa samaan aikaan, Guda vastaavasti antaa heille enemmän aikaa: tällöin “tanssivuoron” pituus voi olla jopa minuutin (noin 64 tahtia), useammin kuitenkin noin 40 sekunnin ajan (noin 50 tahdin ajan). Myös erityisen taitava tanssija saattaa saada pidemmän tanssivuoron. (Videotallenne 14.12.2013b)

Ohjelmistosta pystyn tunnistamaan osan säkeistä *samba de rodan* tunnetuiksi teemoiksi (*Sereia sereia*, *Pode penerar*, ks. Liite 2). Guda laulaa myös useita omia kappaleitaan (Quixabeira da Ma-

---

43 Verbillä *vadiar* (myös: *vadear*) voidaan tarkoittaa joko ylittämistä (joen, sillan) tai haahuilua ilman päämäärää. “*Vem vadiar*” on vakiintunut kiertoilmaisu samban tanssimiselle. Muita ovat esimerkiksi “*pode peneirar*” (kirjaimellisesti, “saa siivilöidä, eli heiluttaa siivilää”) ja “*levantar poeira*” (nostattaa tomua)

<sup>44</sup> Nuottiesimerkit, ks. Liite 2



tinhan ohjelmistoa): *Minha roupa molhou, Rosa d'alha, Atirei na cutia*.

Musiikki (ja tanssi) jatkuu *reza e samba* -juhlassa monta tuntia. Muusikot soittavat yhteen me-noon noin 20–25 minuuttia, ja sitten pitävät tauon. Gudan laulajapari eli *parelha*<sup>45</sup> on hänen äitinsä Chica. Juhliin osallistuu myös toinen laula-kaksikko: iäkkäät Zé Vitório ja Nacinho. He vuorottelevat Gudan ja Chican kanssa: Guda ja Chica laulavat ensin kaksi settiä<sup>46</sup>. Tämän jälkeen Zé ja Nacinho laulavat yhden setin, noin 20 minuuttia. Settien välissä on noin 10–15 minuutin tauko.<sup>47</sup> Huomattavaa on, että cavaquinhon ja kitaran soittajat soittavat mukana jokaisessa setissä, sillä paikalla ei ilmeisesti ole muita muusikoita, jotka voisivat ottaa heidän paikkansa. (Videotalenne 14.12.2013b ja Muistiinpanot 14.12.2013.)

---

<sup>45</sup> Ks. luku 4.1.2)

<sup>46</sup> Lainaan tässä länsimaisesta populaari- ja tanssimusiikkikulttuurista termin “setti”, jolla tarkoitetaan yhtyeen esiintymisen jaksottamista soittamiseen ja taukoihin.

<sup>47</sup> Lähdimme Chican do Pandeiron kanssa kotiin ennen musiikin (juhlien) päättymistä, joten en varmuudella tiedä, miten pitkään ja kuinka monta “settiä”



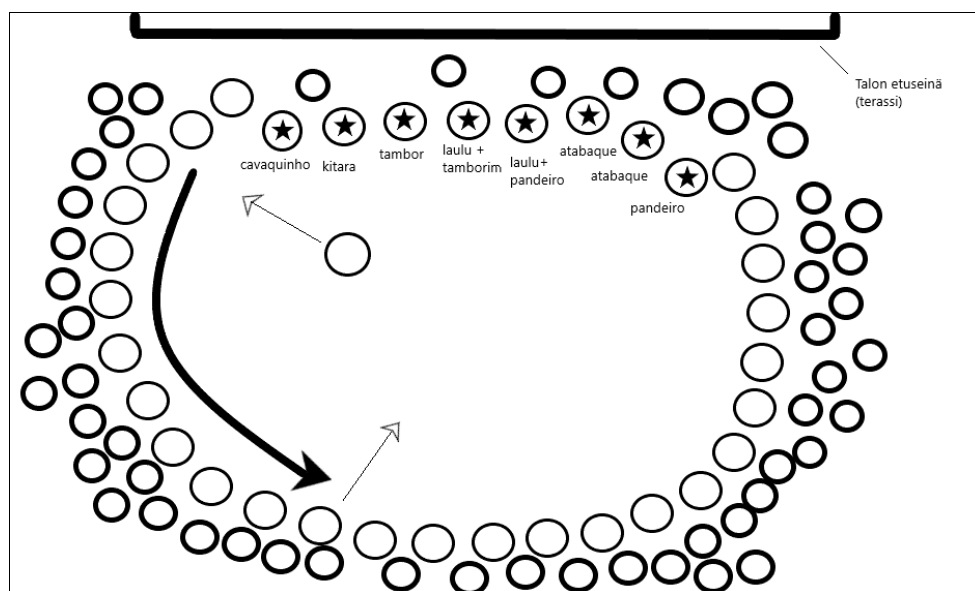
Kuva 5. Muusikot alkaen vasemmalta: Guda - laulu, pandeiro; Chica – laulu, pandeiro; tuntematon – tambor; Zezé (takana, raidallinen hihaton paita) – tamborim; tuntematon -atabaque; Nacinho – pandeiro; tuntematon – pandeiro; Zé Vitório – pandeiro



Kuva 6. Sama tilanne toisesta kulmasta. Vasemmalla seisomassa Andrea (vaalea hihaton yläosa), taputtamassa; Pissita – cavaquinho; tuntematon – tambor; Guda – laulu, pandeiro; Chica – laulu, pandeiro; Zezé – tambor (vain kädet näkyvät); Zé Vitório – pandeiro (vain kädet näkyvät). Gudan takana seisomassa Dona Antonia Miuda, joka toimi esilaulajana *reza*-rukouslaulussa

### 5.5.4 Sambapiirin erityispiirteitä

Kuvassa 7 on esitetty muusikoiden ja yleisön asemoituminen sambapiirissä. Muusikot ovat sijoittuneet selkä talon etuseinää kohti, ja ovat osa piirin kehää. Piirin kehällä seisovat ne osallistujista, jotka odottavat omaa tanssivuoroaan. Kuvassa piirin keskustassa on yksi tanssija poistumassa piirin keskustasta, hänen vuoronsa on siis loppumassa. Tämän jälkeen laulaja esittää yhden säkeen (*chulan*) ja piirin reunalta astuu seuraava tanssimaan. *Cavaquinho*, kitara sekä laulu on vahvistettu mikrofoneilla. Muusikoiden takana seisoo mukana laulaen ja taputtaen vanhempia henkilöitä, jotka eivät välttämättä jaksu tunteksia muun yleisön seassa. (Videotallenne 14.12.2013b ja Muis-tiinpanot 14.12.2013.)



Kuva 7. Piirin rakenne *reza e samba* -juhlassa

### 5.6 Yhteenveto ja vertailu

Kahden samana päivänä tapahtuneen *samba de roda* -esityksen analyysi paljastaa merkittäviä eroja kaupunkialueella esiintymislavalla ja maaseudun kyläyhteisössä tapahtuneiden esitysten vä-

lillä. Eroja voi havainta lähes jokaisella esityksen osa-alueella: musiikin säerakenteessa ja ohjelmistossa, tanssin koreografiassa ja sosiaalisissa säännöissä, esiintyjien ja yleisön vuorovaikutuksessa ja järjestäytymisessä sekä esityksen kestossa. Molemmissa esityksissä esiintyi viisi muusikkoa Quixabeira da Matinha -yhtyeestä. Tämän vuoksi esitysten vertailu on erityisen hedelmällistä, kohdentaen huomion kyseisten henkilöiden toimintaan, ja eroihin toiminnassa näissä kahdessa eri tilanteessa.

*Samba de rodan* (erityisesti *samba chulan*) tanssissa on tietty säännöstö: kuka, milloin ja miten voi käydä tanssimassa piirin kehällä. Nämä säännöt ovat läsnä ”kotisambassa”. Sen sijaan ”lavaesiintymisessä” sääntöjä ei yleisön tanssin suhteen vaikuta olevan. Säännöt ovat kuitenkin läsnä myös ”lavaesityksessä”, sillä Quixabeira da Matinha-yhtyeen tanssija, Andrea, tulee tanssimaan lavan etualalle vain lauluosuuksien välillä: esityksessä siis representoidaan *samba chulan* sääntöjä. Tulee myös huomata, että ”lavaesityksessä” Guda käy sambaamassa yleisön seassa. ”Kotisambassa” hän pysyy soittajien rivissä. (Videotallenteet ja Muistiinpanot 14.12.2014.)

”Lava-esiintymisessä” Quixabeira da Matinha -yhtyeen laulaja, Guda, innostaa yleisöä erilaisilla huudahduksilla ja eleillä, jotka viittaavat eri medioiden välittämään populaarimusiikin kuvastoon. ”Kotisambassa” Guda istuu paikallaan ja keskittyy tarkkailemaan tanssijoita. Hän ei puhu mikrofoniin. ”Lavaesityksessä” Guda elehtii näytävästi käsillään, ilmaisten musiikkia myös näin elekielellä. Sen sijaan ”kotisambassa” hän ei edes pysty elehtimään, sillä hän soittaa joko *tamborimia* tai *pandeiroa* koko esityksen ajan, myös laulaessaan. (Videotallenteet ja Muistiinpanot 14.12.2014.)

”Lavaesityksessä” tapahtuman juontaja esittelee yhtyeen esityksen alussa ja lopussa esittelee yhtyeen, nostattaa tunnelmaa ylistäen yhtyettä, kehottaa yleisöä taputtamaan. Tämä tuo esityksen populaarimusiikin viitekehukseen, sillä juontotyyli on samanlainen kuin mm. Bahiassa populaarimusiikkia soittavilla radiokanavilla. ”Kotisambassa” ei tällaista tuotteistettua juontamista ollut. Juhlan alussa Guda toimii seremoniamestarin tavoin, tervehtii perhettä ja kiittää heitä järjestämisään juhlista. Esittelee myös minut, musiikinopiskelijan/tutkijan Suomesta, kaikille läsnäolijoille. Tämän jälkeen hän ei puhu ei enää mikrofoniin, ei kommentoi tanssijoita tai esitä innostavia ”huudahduksia”, kuten ”lavaesityksessä. (Videotallenteet ja Muistiinpanot 14.12.2014.)

“Kotisamban” tunnelmassa korostuvat leikki ja yhteisöllinen hauskanpito. Myös tietynlainen sosiaalinen uskallus ovat läsnä, kun yksi kerrallaan osallistujat esittävät tanssitaitojaan piirin keskellä. ”Kotisambassa” naiset pystyvät tanssimaan piirin keskellä rauhassa keskittyen. “Lava-esiintymisessä” osa paikalla olevista miehistä on lievästi tai vahvasti humaltuneita, eivätkä tanssin säännöt samalla tavalla “suojele” naisia näiden humaltuneiden miesten lähentelyltä ja katseilulta.

Siinä missä ”lavaesityksessä” esiintyjät ja yleisö eivät tunne toisiaan, on asia aivan päinvastoin ”kotisambassa”. Muusikot tuntevat ne henkilöt, joille soittavat. Haastatteluiden (15.12.2013 ja 6.1.2014) aikana käy myös ilmi, että haastatellut muusikot Guda, Chica, Zé ja Nacinho tuntevat henkilökohtaisesti monet juhlien osallistujista: ovathan he saman kylän asukkaita, naapureita.

Musiikissa paljastui analyysissä merkittäviä eroja esitysten välillä. “Lava-esiintymisessä” yhtye esittää kappaleet kokonaisuuksina, joissa säkeet (A,B mahdollisesti C) lauletaan kertauksineen yhteen, niin että lauluosuuden kesto on noin kaksi minuuttia (60–80 tahtia). Kun kaikki säkeet on esitetty, alkaa instrumentaalisuus, jonka kesto noin 30 tahtia. “Lavaesityksessä” yhtyen esitti noin kolme kappaletta yhteen menoon, eräänlaisena potpurrina. Jokaisen potpurrin jälkeen yhtyen kadensoi lopetuksen ja päätti kappaleen.

Sitä vastoin “kotisambassa” Guda laulaa juhlien aluksi yhteen vetoon, lähes tauotta 8 minuutin ajan, toistaen kahdeksan tahdin mittaisia säkeitä. Tämän jälkeen, hän aloittaa *chulan*, eli laulaa vain yhden säkeen (teeman) ja sen kertauksen (8 + 8 tahtia), minkä jälkeen alkaa tanssin osuus. Laulun ja tanssin osuudet vuorottelevat noin 30 sekunnin (30 – 40 tahdin) välein. “Kotisambassa” ei esitetä samalla tavalla erillisiä kappaleita, vaan laulu ja musiikki palvelee tanssia. Laulua noin 20-30 sekuntia, (yksi säe) ja sen jälkeen tanssivuoro (instrumentaalisuus).

“Lavaesityksessä” yhtye esittää kappaleet sovitettuna populaarimusiikin kappaleille tyypilliseen rakenteelliseen muotoon, jossa osat A, B ja C seuraavat toisiaan toistuen 2–3 kertaa. Sen sijaan “kotisambassa” säkeiden esittäminen mukailee perinteistä *samba chulan* rakennetta: lauletaan yksi säe, minkä jälkeen tauko (tanssijan vuoro tanssija).

“Lava-esiintymisessä” yhtye soitti musiikin noin 100 BPM-nopeudella, tempon kiihtyessä esityk-

sen loppua kohti noin 112 BPM tempoon. Sen sijaan ”kotisambassa” tempo oli esityksen alussa noin 120 BPM ja nopeatui vähitellen 135 BPM saakka.

**”Lavaesitys”**

**”Kotisamba”**

Esityksen kesto	Noin 50 minuuttia	Kesto ei määritelty, useita tunteja, sisältäen useita taukoja.
Äänentoisto	Kyllä	Kyllä
Muusikoiden sijoittelu	Lavalla	Samassa piirissä yleisön kanssa
Muusikot vaihtuvat esityksen aikana	Ei	Kyllä; laulajat, pandeiron ja muiden lyömäsoittimien soittajissa on vaihtuvuutta: soittamassa eivät ole vain esiintyjät, vaan myös yleisöstä tulee soittajia.
Tanssin säännöt läsnä	Ei	Kyllä
Tanssi tapahtuu piirissä	Osittain	Kyllä
Laulettu säkeen/säkeiden kesto	1-2 minuuttia	30 sekuntia (n. 32 tahtia)
Tanssin kesto	Ei määritelty	max. 30 sekuntia (32 tahtia)
Tempo	Noin 100 BPM	Noin 120 BPM
Kappaleet	Esitetään kokonaisuutena, 2-4 kappaleen potpurina. Kappaleiden välissä tauko.	Esityksessä ei ole kappaleita, vaan säkeitä, jotka esitetään yksi kerrallaan, ja jokaista säettä seuraa instrumentaaliosuus ja tanssi.
Yleisö taputtaa musiikin mukana	Ei	Kyllä
Yleisö laulaa mukana	Ei	Kyllä (osa)
Tapahtumassa juontaja	Kyllä.	Ei ole.
Tapahtuman vuorokaudenaika	Iltopäivä (valoisaa)	Ilta/yö (auringonlaskun jälkeen, pimeää)

Taulukko 1. ”Lavaesityksen ja ”kotisamban” piirteiden vertailu.

## 5.7 Analyysin johtopäätökset ja pohdintaa

Analyysi paljastaa eroja usealla osa-alueella erilaisissa tilanteissa esitetyn *samba de rodan* välillä: Muusikoiden ja yleisön järjestäytyminen ja vuorovaikutus esiintymistilanteessa, tanssin säännöt, musiikin rakenne, musiikin ohjelmisto, esiintymisasut.

Näiden kahden esitystilanteen erilaisuus korostuu analyysissa: ”lavaesitys” tapahtuu julkisessa tilassa, johon kenellä tahansa on pääsy, ja muusikot esittävät musiikkia esityslavalla, yleisön seurattessa esitystä lavan edessä. Kotipihalla tapahtuvassa esityksessä muusikot ja yleisö laulavat, tanssivat ja soittavat rinnakkain, samassa piirissä, ja osallistuu vain tietyn kyläalueen naapurustoa; yleisö ja muusikot tuntevat toisensa.

Tässä etnografisessa analyysissa käytän sanaa ”esiintyjä” sekä ”muusikko” synonyymeina. Samoin ”yleisö” ja ”osallistuja” ja ”tanssija” esiintyvät vaihdellen synonyymeina. Syynä tähän on se, että ”kotisambassa” jako esiintyjiin ja yleisöön on perustavanlaatuisesti erilainen kuin ”lavaesiintymisessä”. ”Kotisambassa” muusikot soittavat, mutta musiikki on vuorotellen ”esitys” ja sitten ”säestys” tanssijalle. Kuka siis oikeastaan on esiintyjä ”kotisambassa”? On perustelua tulkitä tilannetta niin, että esiintyjän rooli vaihtelee muusikoiden ja muiden osallistujien välillä: muusikon laulaessa, hän esiintyy, mutta tanssijan tanssiessa piirin keskellä, esiintymisvuoro on hänellä.

Havainnoidun ”kotisamban” tapahtumapaikka ja tunnelma vastaa Waddeyn (1981, 264) huomiota siitä, että vielä 1970-luvulla samba oli ensisijaisesti sisällä, talon edessä tapahtuva yhteisöllinen juhla. *Samba de roda* -juhlissa on ollut tyypillistä, että soittajat jatkuvasti vaihtuvat eikä musiikkia ja tanssia mitenkään ajatella esityksenä (Waddey 1980, 210). Näin tapahtuikin ”kotisambassa”, missä eri lyömäsoittimien (*atabaque*, *timbal*, *pandeiro*) soittajat vaihtuivat miten milloinkin. Sambaan on perinteisesti kutsuttu mukaan kyläyhteisön jäsenet: ”*Sambaan kutsuttiin naapurit, ja sitten miehet soittivat, ja naiset tanssivat, se oli 60 vuotta sitten näin*” kertoo 74-vuotias Mestre Roque Lima (Haastattelu Maragojipe 4.1.2014).

Kuten *samba de rodassa*, maltalaisen perinнемusiikin *Spirtu prontin* sääntöjä saatetaan muunnell-

la lauluosuuksien keston suhteen *festan* (juhla) kontekstissa:  *festa* on kyläyhteisön juhla, jossa esiintyminen on toki julkinen, mutta vähemmän muodollinen kuin esimerkiksi ravintolassa esiintyminen (Herndon & McLeod 1980, 159). Tässä on nähtävissä yhtäläisyyksiä ”kotisambaan”, jossa muusikot venyttävät tai lyhentävät lauluosuuden pituutta vastaten tanssijoiden reaktioihin: tietyssä kohtaa laulua jatketaan kannustaen näin tanssijoita jatkamaan, ja toisessa kohtaa lyhyet lauluosuudet mahdollistavat nopeat tanssijoiden vuoronvaihdot. (Videotallenne 14.12.2013b)

Döringin (2010, 76) mukaan nykyisessä *samba de roda* -kulttuurissa on havaittavissa vaikutteita median välittämästä populaarimusiikin kulttuurista. Tässä analyysissä populaarimusiikin estetiikkaa on havaittavissa erityisesti ”lavaesityksessä”: yhtyeen laulaja Guda Moreno elehtii käsillään, huudahtelee ja kommentoi mikrofoniin yleisöä innostaen: toisin sanoen, soveltaa esiintymisensä kaupallisesta, ammattimaisesti tuotetusta populaarimusiikin estetiikkaa.

Quixabeira da Matinha -yhtyeen ”lavaesityksessä” on piirteitä musiikillisesta folklorisaatiosta: 1. Pukeudutaan yhtenäisiin esiintymisasuihin. 2. Samba-tanssin säännöt representoidaan lavalla irti alkuperäisestä kontekstista (piiri sambajuhlassa). 3. Musiikkikappaleiden muoto on sovitettu lähemmäs populaarimusiikille tyypillistä rakennetta.

”Kotisamba”, joka tapahtuu yksityisessä kotiympäristössä, täyttää *samba de rodan* perinteiset tunnusmerkit: 1. Muusikot istuvat samassa piirissä tanssijoiden (muiden osallistujien kanssa). 2. Tanssi tapahtuu vain piirin keskellä, muutama tanssija kerrallaan. 3. Jakoa esiintyjien ja yleisön välillä ei varsinaisesti ole: kaikki osallistuvat musisointiin taputtaen sekä käyvät ”esiintymässä” omalla vuorollaan piirin keskellä tanssien. 4. Myös soittajat vaihtuvat juhlan aikana: soittajat saattavat vaihtaa instrumentista toiseen, ja kuka tahansa soittotaitoinen osallistuja voi tulla vuorollaan soittamaan saatavilla olevilla soittimilla.

Musiikilliseen folklorisaation eräs piirteistä on, että aikaisemmin improvisointiin perustuvasta ilmaisusta siirrytään kohti vakiintunutta ohjelmistoa, jossa tietty laulu voidaan esittää milloin tahansa, aina samanlaisena (Baumann 1976, 66). Tässä tutkimuksessa havaitaan, että ”lavaesityksessä” Guda Moreno ja Quixabeira da Matinha -yhtye esittävät kappaleita samalla tavalla kuin miten kappaleet ovat tallennettu yhtyeen CD-levyllä. Sen sijaan ”kotisambassa”, Guda varioi



kappaleita pilkkomalla ne lyhyempiin säkeisiin, kuin CD-levyllä. (Videotallenteet 14.12.2013, Quixabeira da Matinha 2012).

Tämä on yksi esimerkki siitä, miten lavalle tuotuna *samba de roda*-musiikki siirtyy musiikillisen folklorisaation kontekstiin. ”Koti-sambassa” muusikot ja osa kappaleista ovat samoja kuin lavalla, mutta merkitys ja konteksti eri. Näissä kahdessa esitystilanteessa havainnollistuu *samba de rodan* kahtiajako, jossa julkinen esiintyminen on stilisoitu representaatio kulttuurista, jonka alkuperä (”koti”) on yhteisöllisessä juhlassa. ”Kotisamban” piirissä *samba de rodan* musiikki, tanssi ja leikkisyys eivät ole tarkoitettu katsottavaksi tai arvioitavaksi, vaan yhdessä eletäväksi.

”Lavaesityksessä” Souza de Oliveiran perheen jäsenillä on yllään heidän tavallisesta pukeutumisestaan poikkeavat, valko-vihreät esiintymisasut (Videotallenne 14.12.2013a). Sales Nunes (2002) tekee saman huomion São Braz -sambaryhmän esiintymisten suhteen: kun ryhmä alkoi esiintyä lavalla, he myös alkoivat valmistaa ja pukeutua yhteneväisiin esiintymisasuihin, jolloin esiintyminen assosioituu viihde- ja musiikkiteollisuuden maailmaan (Sales Nunes 2002, 159). Esiintymisasut (tai niiden puuttuminen) on siis yksi selvä ero julkisen ”lavaesityksen” ja yksityisen ”kotisamban” välillä.

## 6. Johtopäätökset

Tämän tutkielman päämääränä on selvittää *samba de rodan* tilannesidonnaisuutta kahden musiikkiesityksen analyysillä: toinen esityksistä tapahtuu esiintymislavalla kaupunkitilassa ja toinen *reza e samba* -juhlassa, da Silva-perheen kotipihalla. Toisena tutkimuskysymyksenä tutkitaan, onko näissä *samba de roda* -esityksissä havaittavissa musiikillisen folklorisaation vaikutusta. Kolmantena tutkimuskysymyksenä on ollut muodostaa kuva *samba de roda* -kulttuurista sellaisena kuin se esiintyi Recôncavon alueella historiallisesti ja tutkimuksen kenttätömatkan ajankohtana vuonna 2013–2014.

Esitän seuraavaksi teoreettis-metodologiset johtopäätökset. Tämä tutkimus lukeutuu nykyetnomusikologian suuntaukseen, jossa päähuomio on ”musisoivissa ihmisissä” (*people making mu-*

*sic*). Tutkimus kiistatta osoittaa, että etnografinen tutkimusote on tarkka työkalu, kun päämääränä on tavoittaa eroja ihmisten toiminnassa tietyssä rajatussa tilanteessa; kuten tässä tutkimuksessa, kahdessa eri esiintymistilanteessa. Mittaamalla tanssivuorojen pituutta, musiikin tempoa ja laulettujen säkeiden pituutta, on mahdollista havainnollistaa hyvin konkreettisella tavalla, miten esiintyjät ja yleisö muokkaavat toimintaa esiintymisympäristön mukaan. Pelkästään vaikkapa haastatteluihin perustuva tutkimus ei voisi yhtä konkreettisella tavalla havaita eroja esiintyjien (muusikoiden ja tanssijoiden) ja yleisön (tapahtumaan osallistujien) toiminnassa, musiikin rakenteessa sekä musiikin ohjelmistossa.

Jako lavalla esitetyn ja yhteisöllisen, piirissä musisoidun ja tanssitun samban välillä nousi spontaanisti esille tutkimusaineiston yksilö- ja ryhmähaastatteluissa. *Samba de rodan* esittäminen lavalla, ”lavaesiintyminen” poikkeaa perinteisestä sambasta: koska muusikot on nostettu lavalle, ovat he kirjaimellisesti eri tasolla kuin muut paikalla olijat. Syntyy spatiaalinen kahtiajako yleisöön ja esiintyjiin.<sup>48</sup> Piirin muoto edustaa perinteistä, piirissä tanssittavaa *samba de rodã*: muusikot ovat osa piiriä. Mestre Heliodoron mukaan ”*samba no chã*”<sup>49</sup> on parempi kuin lavalla esitety, koska siihen voi kuka vain tulla mukaan<sup>50</sup>” (Ryhmähaastattelu 19.12.2013).

Analyysi paljasti merkittäviä esteettisiä ja toiminnallisia eroja esitysten välillä, muun muassa musiikin rakenteen ja esittämistavan ja yleisön ja esiintyjien vuorovaikutuksen osalta. Voidaan sanoa, että *samba de roda*-musiikin merkitys ja toiminnallisuus muuttuu olennaisesti, kun se tuodaan yhteisöllisestä juhlatilanteesta julkiseen tilaan ”lavaesitykseksi”. ”Lavaesityksessä” spatiaalinen erottelu esiintyjiin (jotka ovat lavalla) ja yleisöön (jotka seuraavat esitystä maan tasolta) ei mahdollista yleisön osallistumista esitykseen. Sen sijaan ”kotisambassa” yhteisöllisyys näkyy esimerkiksi siten, että kuka tahansa osallistujista voi osallistua musiikin tuottamiseen taputtaen, laulaen tai soittaen: ”kotisambassa” yleisö osallistuu innokkaasti taputtaen *palmaksia*, kun taas ”lavaesityksessä” tätä ei tapahtunut (Videotallenteet 14.12.2013)

---

<sup>48</sup> Yleisö voi silti muodostaa piirin lavan eteen, ja näin tapahtuikin havainnoidussa esityksessä (Videotallenne 14.12.2013).

<sup>49</sup> Chão, suom. lattia, maantas. *Samba no chã* tarkoittaa sambaa, joka soitetaan, lauletaan ja tanssitaan maantasalla.

<sup>50</sup> ”*Samba no chã é melhor do que samba no palco, porque tudo mundo pode entrar.*”

Tutkimuksen analyysin kohteena olevien kahden *samba de roda* -esityksen erot ovat siinä määrin merkittäviä, että mielestäni voi kyseenalaistaa, voiko “kotisambaa” edes pitää “esityksenä” samassa mielessä kuin “lavaesitystä”. Ensin mainitussa muusikot ja juhlaan osallistujat ovat jatkuvassa vuorovaikutuksessa toisiinsa, eikä jako esiintyjiin ja yleisöön ei ole kovin selvä: “yleisöstä” kukin pääsee omalla vuorollaan tanssimaan piirin keskelle, jolloin hän on huomion keskipisteenä ja siten “esiintyjä”. “Lavaesityksessä” esiintyjät ovat sijoittuneet lavalle. Yleisö seuraa esitystä maan tasolta, ja vaikka esiintyjät saattavat puhutella yleisöä, etenee esitys (ja sen ohjelmisto) ennalta harjoitellun mukaisesti.

Musiikkikulttuurissa muutos on aina läsnä, aina käynnissä, ja tämän viisas tutkija ymmärtää ja integroi osaksi perinteen tutkimusta (Nettl 2005, 275). *Samba de roda* -kulttuurissa on käynnissä murros yhteisöllisestä kulttuurista kohti julkiseen tilaan tarkoitettua, harjoiteltua esitystä.

Waddeyn (1981) ja Oliveiran Pinton (1991). tutkimuksissa *samba de roda* esiintyi vielä ”puhtaan” perinnekulttuurina, jota nämä tutkijat havainnoivat ja tallensivat tutkimuksiinsa. Nykyisin *samba de roda* -kulttuurin todellisuus on jo muuttunut. Graeffin (2015) mukaan, samba oli aikaisemmin kodin piirissä järjestetty, spontaani ja yhteisöllinen juhla, mutta se on muuntunut lavaesityksen muotoon (Graeff, 2015, 28). Yhteisöllisestä ilmaisumuodosta siirrytään siis kohti julkiseen tilanteeseen tarkoitettua, lavaesitykseksi harjoiteltua esitystä.

*Samba de roda* -kulttuuri (tanssi, musiikki, juhla) kuului siis aikaisemmin yhteisölliseen elinpiiriin, jossa yleisön ja esiintyjien välillä ei ollut tarkkaa rajaa. Soittajat vaihtuivat juhlan aikana, ja yhdessä musisoidaan mm. taputtamalla ja laulamalla (mm. Waddey 1981a). Tutkimusaineiston keräämisen aikaan, 2013–2014, sitä vastoin oli jo hyvin yleistä, että *samba de roda* -musiikkia esitetään tietyn ryhmän (vrt. populaarimusiikin yhtye) toimesta, ja esiintymispaikkana on lava (kun se aikaisemmin oli kotipiha, kodin edustalla).

Vertailukohta Recôncavon *samba de roda* -kulttuurin muutokselle löytyy Brasilian lähihistoriasta: 1920-luvulla aikana Rio de Janeirossa, folklore-samba muokkautui ammattilaismuusikkojen toimesta urbaaniksi sambaksi: piirissä tapahtuvasta, yhteisöllisestä *samba de rodasta*, ammattilaismuusikkojen lavalla tai muussa tilassa esittämästä ohjelmanumerosta, jota yleisö seuraa. Rio

de Janeiron sambassa erityisesti *palmasien*, eli taputuksen roolin hiipuminen korosti muutosta, jossa samba muuttui *samba de rodasta*, eli piirissä tapahtuvasta sambasta, ammattilaismuusikkojen lavalla tai muussa tilassa esittämästä ohjelmanumerosta, jota yleisö seuraa. (Sandroni 2010, 181–182).

Recôncavon *samba de rodassa*, vastaava muutos yksityisestä julkiseksi on mahdollisesti tapahtunut jo 1990-luvun aikana: samba-esitykset siirtyivät yksityisestä tilasta (yksityiset juhlat) julkiseen tilaan. *Samba de roda* nousi nyt ”lavalle” ja julkisen tilan koodiston alaiseksi. (Sales Nunes 2002, 158).

Ero julkisen ”lavaesityksen” ja yhteisöllisen juhlan välillä on noussut keskustelun kohteeksi *samba de rodaa* -käsittelevässä tutkimuksessa 2010-luvulla. Merkittävin yksittäinen tätä toiminnallista muutosta katalysoiva tekijä on *samba de rodan* liittäminen Unescon immateriaalisen maailmanperintökohteiden listalle vuonna 2005. Tämä tunnustus on merkinnyt julkisen rahan avustuksia *samba de roda* -kulttuurin jatkuvuuden turvaamiseksi. Ristiriitaista kyllä, nämä avustukset kiihdyttäneet *samba de rodan* toiminnallista muutosta kohti *musiikillista folklorisaatiota*. Recôncavon *samba de roda*-kulttuuritoimintaa hallinnoimaan perustettu Asseba-yhdistys on tässä muutoksessa aktiivisessa roolissa: Sen aloitteesta sambamuusikot (ja -tanssijat) ovat järjestäytyneet ryhmiksi saadakseen avustuksia sambaan liittyvään toimintaan, ja yhdistys myös tukee näiden ryhmien esiintymistä erilaisissa tapahtumissa, sekä itse järjestää tapahtumia esiintymisiä varten. Voi perustellusti väittää, että vaikka Asseba-yhdistys ansiokkaasti elvyttää ja suojelee *samba de roda*-kulttuuria Recôncavon alueella, se myös kiihdyttää kulttuurin muutosta.

Recôncavon alueen *samba de roda* -kulttuuria on muuttanut ja muuttaa edelleen musiikillisen folklorisaation vaikutus, joka irrottaa kansanperinteen sen alkuperäisestä yhteydestä ja estetisoi sen ”esitykseksi”. Tutkimuksen perusteella voi silti vielä väittää, ettei *samba de rodan* yhteisöllinen kulttuuri ole ainakaan vielä kadonnut. Analyysissa tarkastellut muusikot pystyvät edelleen muokkaamaan esiintymistään, reagoiden piirissä tanssijoihin: Guda Moreno lyhentää tai pidentää laulun säettä tilanteesta riippuen; *cavaquinho* soittaja Pissita innostaa tanssijoita tietynlaisella soittotavalla. Muusikot ikään kuin kommentoivat musiikilla kutakin tanssijaa ja hallinoivat samban tapahtumaa. Analyysiin pohjautuen voi siis väittää, ettei *samba de roda* suinkaan ole muuttu-

nut pelkästään estetisoiduksi lavaesitykseksi vaan elää edelleen myös yhteisöllisenä kulttuurina.

Kritiikkinä voidaan esittää, onko kyse niinkään musiikillisestä folklorisaatiosta, kuin pikemminkin tarkasteltujen muusikoiden (erityisesti Guda Morenon) halusta muokata musiikkiaan lähemmäksi populaarimusiikin esteettisiä ihanteita. Hypoteesina voidaan esittää, että nämä kaksi kehitystä kulkevat *samba de rodassa* rinnakkain: toisaalta stilisoidaan perinnettä lavaesityksen muotoon (musiikillinen folklorisaatio), toisaalta muokataan kyseistä perinnettä soveltamalla siinä populaarimusiikin estetiikkaa, paitsi musiikissa, myös esityskäytännöissä. Voisi myös ajatella, että analyysissa tarkasteltu Quixabeira da Matinha -yhtyeen lavaesiintyminen on jonkinlainen hybridimuoto, jossa yhdistellään perinteisen *samba de rodan* estetiikkaa populaarikulttuuriin. Tätä näkemystä puoltaa yhtyeen esittämä ohjelmisto: Esityksen alkupuolen ohjelmisto koostuu yhtyeen omista, esteettisesti perinteisistä samba-kappaleista. Esityksen loppupuolella yhtye esittää Bahian alueen populaarimusiikin samba-kappaleita.

Videomateriaalin analyysin, haastatteluiden ja tutkijan omien havaintojen perusteella *samba de rodan* estetiikkaa ja merkityksiä määritellään, neuvotellaan ja sovitellaan modernissa, meditoituneessa kulttuurikentässä. Väitän, että sekä esiintyjien että yleisön tiedossa on kaksi erilaista *samba de rodan* esittämisen tapaa, joista toinen edustaa yhteisöä ja perinteen jatkuvuutta; toinen on uudenlainen, populaarimusiikin – ja musiikillisen folklorisaation – vaikutuksen muokkaama.

Edellisen kappaleen ajatuksen voi tiivistää seuraavaan hypoteesiin: *Samba de rodan* merkitys on tilannesidonnainen. Yhteisöllisessä juhlassa, piirissä soitettuna ja tanssittuna, se on ”sambajuhla”. Lavalla esitettynä, se on ”sambaesitys”, joka representoi yhteisöllistä ”sambajuhlaa”. Tämä hypoteesi avaa hedelmällisiä näkymiä jatkotutkimukselle.

Haastattelututkimuksella voisi selvittää ja avartaa lisää *samba de roda* -tapahtumiin osallistuvien henkilöiden kokemia merkityksiä: eroavatko osallistujien tapahtumille antavat merkitykset riippuen siitä, esitetäänkö *samba de rodaa* yhteisessä piirissä kyläyhteisön juhlassa tai julkisessa kaupunkitilassa lavalla? Etnografian keinoin jatkotutkimuksessa voisi niinikään laajemmin kuvata erilaisia esiintymistilanteita nykypäivän *samba de roda* -kulttuurissa ja jatkaa analyysia esitystavan ja esitystilanteen sidonnaisuudesta. Laajempi tutkimus voi havainta laajemman kirjon eri-

laisia esiintymiskäytäntöjä: epävirallisia ja spontaaneja, rituaalisia ja yhteisöllisiä sekä harjoiteltuja, jopa tuotteistettuja esiintymisen käytäntöjä.

## Lähteet

### **Haastattelut**

Haastattelu 15.12.2013. Matinha, Feira de Santana. Haastateltavana Guda Moreno ja Chica do Pandeiro

Ryhmähaastattelu 19.12.2013. Berimbau, Jacuipe.

Ryhmähaastattelu 20.12.2020. Irará

Ryhmähaastattelu 4.1.2014. Maragojipe, Saubara

Haastattelu 5.1.2014. Terra Nova. Haastateltavana Mestre Celino.

Ryhmähaastattelu 6.1.2014. Matinha, Feira de Santana.

### **Muistiinpanot 23.11.2013-6.1.2014**

Muistiinpanot 23.11.2013. *Casa do Samba*, Santo Amaro.

Muistiinpanot 27.11.2013 São Fransisco do Conde, Saubara

Muistiinpanot 6.12.2013. *Casa do Samba*, Santo Amaro

Muistiinpanot 14.12.2013 Matinha, Feira de Santana.

Muistiinpanot 15.12.2013 Matinha, Feira de Santana.

Muistiinpanot 16.12.2013 Matinha, Feira de Santana.

Muistiinpanot 1.1.2014. Bom Jesus dos Pobres, Saubara.

Muistiinpanot 6.1.2014. Matinha, Feira de Santana.

### **Videotallenteet**

14.12.2013a Feira de Santana (kaupunki)

14.12.2013b Matinha (kylä), Feira de Santana (kunta)

### **Muu aineisto**

Quixabeira da Matinha 2012. ”Viva a cultura popular”. Omakustanteinen CD-levy.

Kaikki yllälueteltu aineisto on tutkijan hallussa.

### **Painetut lähteet**

Azevedo Brandão, Maria de 1998. ”Introdução: Cidade e Recôncavo da Bahia”. Teoksessa *Recôncavo da Bahia. Sociedade e economia em transição*, 27–58. Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

Béhague, Gerard 2000. "Afro-Brazilian Traditions", teoksessa *The Garland handbook of Latin American music*, toim. Olsen, Dale A & Sheehy, Daniel E, 272–287. New York: Garland Publishing.

Baumann, Max Peter 2010. “Festivals, Musical Actors, and Mental Construcst in the Process of Glbalization”. *The World of Music* 52:1/3, 294–313.

Bauman, Max Peter 1996. “Folk Music Revival: Concepts Between Regression and Emancipation”. *The world of Music* 38:3, 71–86.

Baumann, Max Peter 1976. *Musikfolklore und Musikfolklorismus. Eine ethnomusikologische Untersuchung zum Funktionswandel des Jodels*. Winterthur: Amadeus Verlag.

Bernardes de Oliveira Silveira, Marcus 2016. *Nas Margens dos Sambas. Um Estudo sobre a ideologia do Patrimônio*. Universidade Federal de Goiás. Julkaisematon opinnäytetyö. Ladattu



1.12.2019.

[https://www.academia.edu/31431063/Nas\\_Margens\\_dos\\_Sambas\\_um\\_estudo\\_sobre\\_a\\_Ideologia\\_do\\_Patrim%C3%B4nio](https://www.academia.edu/31431063/Nas_Margens_dos_Sambas_um_estudo_sobre_a_Ideologia_do_Patrim%C3%B4nio)

Blommaert, Jan & Jie, Dong 2010 *Ethnographic Fieldwork. A Beginner's Guide*. Bristol: Multilingual Matters.

Bogdan, Robert & DeVault, Marjorie & Taylor, Steven 2016. *Introduction to Qualitative Research*. New Jersey: Wiley & Sons

Cardoso Pedrão, Fernando 1998. “Novos Rumos, Novos Personagens”. Teoksessa *Recôncavo da Bahia. Sociedade e economia em transição*, 217–242 Salvador: Fundação Casa de Jorge Amado.

Carneiro, Edison 1961. *Samba de Umbigada*. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.

Cooley, Timothy J. 2008. “Casting Shadows in the Field: An Introduction” teoksessa *Shadows in the Field*, toim. Barz, Gregory F & Cooley, Timothy J, 3–19. New York: Oxford University Press.

Crook, Larry 2009. *Music of Northeast of Brazil*. Second edition. Abingdon, Oxon: Routledge.

Crook, Larry 1982. "A Musical Analysis of the Cuban Rumba." *Latin American Music Review* 3:1, 92–123.

Csermak, Caio & Graeff, Nina 2018. “O Mesmo Samba. Profissionalização dos samba de Cachoeira e sua reificação em grupos de samba de roda” .Pontos de Interrogação 8, 27–50.

[https://www.academia.edu/38653645/\\_O\\_MESMO\\_SAMBA\\_A\\_PROFISSIONALIZAO\\_DOS\\_SAMBAS\\_DE\\_CACHOEIRA\\_E\\_SUA\\_REIFICAO\\_EM\\_GRUPOS\\_DE\\_SAMBA\\_DE\\_RODA](https://www.academia.edu/38653645/_O_MESMO_SAMBA_A_PROFISSIONALIZAO_DOS_SAMBAS_DE_CACHOEIRA_E_SUA_REIFICAO_EM_GRUPOS_DE_SAMBA_DE_RODA)

Döring, Katharina 2010. *Wahrnehmung und Ausdruck in afrobrasilianischen Tanz- und Musiktraditionen. Sinnlich-ästhetisches Lernen im Samba de Roda – Recôncavo – Bahia*.

Universität Siegen. [https://dokumentix.ub.unisiegen.de/opus/frontdoor.php?source\\_opus=606&la=en](https://dokumentix.ub.unisiegen.de/opus/frontdoor.php?source_opus=606&la=en)

Exdell, Charles 2010. “O Sertão também samba”. Pontos de Interrogação 8, 223–238.

[https://www.academia.edu/38553316/O\\_SERTAO\\_TAMBEM\\_SAMBA\\_REFLEXCOES\\_SOBR\\_E\\_O\\_SAMBA\\_DE\\_RODA\\_NO\\_DISCURSO\\_ETNOMUSICOLOGICO](https://www.academia.edu/38553316/O_SERTAO_TAMBEM_SAMBA_REFLEXCOES_SOBR_E_O_SAMBA_DE_RODA_NO_DISCURSO_ETNOMUSICOLOGICO)

Fausto, Boris 1999. *A Concise History of Brazil*. New York: Cambridge University Press.

Graeff, Nina 2015. *O Ritmos da Roda. Tradição e transformação no samba de roda*. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia. [https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20351/1/Os-ritmos-da-roda\\_RI.pdf](https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/20351/1/Os-ritmos-da-roda_RI.pdf)

Heinonen Yrjö 2013. “Konserttikiertueen etnografinen tutkimus”, teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Moisala, Pirkko ja Seye, Elina, 79–96. Sastamala: Suomen etnomusikologinen seura.

Heinonen Yrjö 2009. “Tuotteistettu aura – Arja Korisevan 15-vuotistaitelijakiertueen (2004) etnografinen tapausanalyysi.” *Etnomusikologian vuosikirja* 21: 199–233.

Hood, Mantle 1982 [1977]. *The Ethnomusicologist*. Kent, Ohio: Kent State University Press

Herndon, Marcia & McLeod, Norma 1983. *Field Manual for Ethnomusicology*. Norwood, Pennsylvania: Norwood Editions.

Herndon, Marcia & McLeod, Norma 1980. “The Interrelationship of Style and Occasion in the Maltese Spirtu Pront.” Teoksessa *Ethnography of Musical Performance*. Toim. McLeod, Norman & Herndon, Marcia. Norwood: Norwood Editions.

IPHAN Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional 2006. *Samba de Roda do Recôncavo Baiano*. Brasília, DF: Iphan.

Järviluoma, Helmi 1991. “Kenttä tutkijan asenteena”. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.

Kubik, Gerhard 2010. *Theory of African Music. Volume 2*. Chicago: Chicago University Press.

Kubik, Gerhard 1979. *Angolan Traits in Black Music, games and Dances of Brazil. A Study of African cultural extensions overseas*. Lisboa: Junta de Investigações de Científicas do Ultramar.

Kuula, Arja 2011. *Tutkimusetiikka. Aineistojen hankinta, käyttö ja säilytys*. Tampere: Vastapaino

Lévi-Strauss 1997 [1955]. *Tropiikin kasvot*. Suomennos Ville Keynäs. Helsinki: Loki-kirjat

Marques, Siqueira 2017. “A produção da viola machete e a política de salvaguarda so samba de Roda do Recôncavo Baiano”. Santo Amaro: Enicecult.

[https://www.academia.edu/38337691/A\\_producao](https://www.academia.edu/38337691/A_producao)

da viola machete e a politica de salvaguarda do Samba de Roda do Recôncavo Baiano

- Moisala, Pirkko 2013. ”Etnomusikologian uudet haasteet”. Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Moisala, Pirkko ja Seye, Elina, 79–96. Sastamala: Suomen etnomusikologinen seura
- Moisala, Pirkko 2009. ”Musiikin kulttuurisuus tänään – nykyetnomusikologian linjausta”. Etnomusikologian vuosikirja 21, 9–28. Helsinki: Suomen etnomusikologinen seura.
- Moisala, Pirkko 1991. ”Antropologinen musiikintutkimus. Teoksessa *Kansanmusiikin tutkimus. Metodologian opas*. Toim. Pirkko Moisala. Helsinki: Valtion painatuskeskus.
- Moisala, Pirkko & Seye, Elina 2013. ”Musiikintutkija ihmisten keskellä – etnomusikologinen kenttätö.” Teoksessa *Musiikki kulttuurina*. Toim. Moisala, Pirkko ja Seye, Elina. 29–56. Sastamala: Suomen etnomusikologinen seura
- Myers, Helen 1992a. ”Ethnomusicology”. Teoksessa *Ethnomusicology. An Introduction*. Toim. Helen Myers. London: MacMillan. 3– 18.
- Myers, Helen 1992b. ”Fieldwork”, teoksessa Myers, Helen (toim.) *Ethnomusicology: An Introduction*. London: Macmillan
- Nettl, Bruno 2005 [1983]. *The Study of Ethnomusicology. Thirty-One Issues and Concepts. New edition*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Nettl, Bruno 1964. *Theory and method in Ethnomusicology*. Lontoo: The Free Press of Glencoe Collier–MacMillan Limited.
- Nketia, J.H. Kwabena 1974. *The music of Africa*. London: Victor Gollancz. 131–132.
- Nobre, Cassio 2009. ”Violas nos Sambas do Recôncavo Baiano”. *Pacific Review of Ethnomusicology*.  
[https://www.academia.edu/29282404/Viola\\_nos\\_Sambas\\_do\\_Rec%C3%B4ncavo\\_Baiano](https://www.academia.edu/29282404/Viola_nos_Sambas_do_Rec%C3%B4ncavo_Baiano)
- Oliveira Pinto, Tiago de 1991. *Capoeira, Samba, Candomblé. Afro-Brasilianische Musik im Recôncavo, Bahia*. Berlin: Staatliche Museen Preußischer Kulturbesitz.
- Sandroni, Carlos 2010. ”Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade”. *Estudos Avançados*, Vol. 24. 373–388. <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0103->

[40142010000200023&script=sci\\_arttext](#)

Sandroni, Carlos 1997. *Feitiço decente: transformações do samba no Rio de Janeiro 1917–1933*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar

Seeger, Anthony 1992. “The Ethnography of Music”, teoksessa *Ethnomusicology. An Introduction*. Toim. Helen Myers. London: MacMillan. 88–109.

Seeger, Anthony 1980. “Sing for Your Sister. The Structure and Performance of Suya Akia.” Teoksessa *Ethnography of Musical Performance*. Toim. McLeod, Norman & Herndon, Marcia. Norwood: Norwood Editions.

Sodré, Muniz 1998. *Samba, O Dono do Corpo*. 2. painos. Rio de Janeiro: Editora MAUA

Teles dos Santos, Jocélio 1997. “Divertimentos estrondosos: batuques e sambas no século XIX.” Teoksessa *Ritmos em trânsito. Sócio-Antropologia da Música Baiana*. 15–38. São Paulo: Editora Dynamis.

Titon, Jeff Todd 1997. “Knowing and Being Known”, teoksessa *Shadows in the Field. New perspectives for Fieldwork in Ethnomusicology*. Toim. Barz, Gregory f. & Cooley, Timothy J., 87–102 New York: Oxford University Press

Van Maanen, John 2011. *Tales of the Field: On Writing Ethnography*. 2. painos. Chicago & London: Chicago University Press.

Waddey, Ralph. C. 1981. “Viola de samba and samba de viola in the Recôncavo of Bahia (Brazil). *Latin American Music Review* 1:2, 196–212. University of Texas Press.

### **Painamattomat lähteet**

Sales Nunes, Erivaldo 2002. “Cultura popular no Recôncavo Baiano: A tradição e a modernização no samba de roda”. Julkaisematon maisterintutkielma: Universidade Federal da Bahia (UFBA)

### **Internetlähteet**

IBGE 2018. “Salvador é a capital mas negra do Brasil”. Instituto Brasileiro da Geografia e Estatística. <https://bahiaeconomica.com.br/wp/2018/11/19/ibge-salvador-e-a-capital-mais-negra->

[do-brasil-e-tambem-onde-esta-maior-desigualdade-salarial-entre-brancos-e-pretos/](#) Haettu

10.11.2019

IGBE 2019 “Cidades e estados: Bahia” Instituto Brasileiro da Geografia e Estatística.

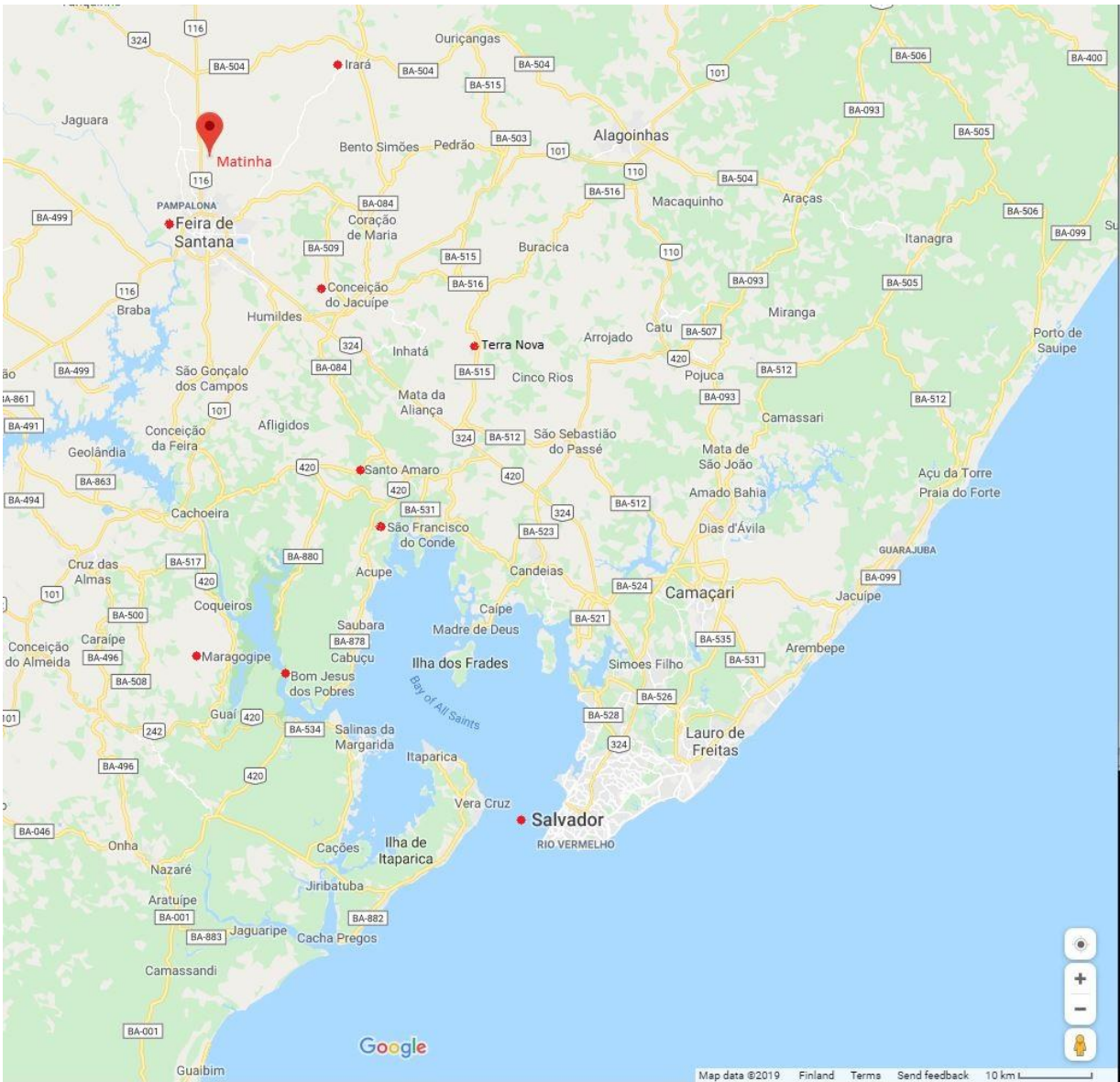
<https://www.ibge.gov.br/cidades-e-estados/ba.html>. Haettu 10.11.2019.

Unesco 2005. "The Samba of Roda and the Ramlila proclaimed Masterpieces of the Oral and Intangible Heritage of Humanity. <http://portal.unesco.org/en/ev.php->

[URL\\_ID=30973&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/en/ev.php-URL_ID=30973&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html). Haettu 13.11.2019.

## Liite 1 Kartta

Salvadorin, Recôncavon ja Feira de Santanan alueen kartta (Google Maps 2019, kuvakaappaus)



Tässä *Google Maps* -palvelusta otetussa kuvakaappauksessa näkyy Bahian pääkaupunki Salvador, Recôncavon alue kokonaisuudessaan ja Feira de Santanan kaupunki lähialueineen. Recôncavon alue muodostuu *Báia de Todos os Santos* -lahtea (Bay of All Saints) ympäröivistä alueista. Feira de Santanana alue kuuluu maantieteellisesti Bahian sisämään sertão-alueeseen, mutta on kulttuurisesti monin tavoin sidoksissa Recôncavoon.

Kartassa on punaisilla täplillä merkitty ne kaupungit ja kylät, joista on kerätty aineistoa tätä tutkielmaa varten. Aineisto, johon tukielman etnografinen analyysi (luku 5) peustuu, on tallennettu Feira de Santanan alueeseen kuuluvassa Matinhan kylässä, joka on merkitty karttaan erikseen.

Kuvakaappauksen alalaidassa näkyy kartan mittakaava.

## Liite 2 Nuotinnoksett

### Dinorá

Ô Di-no - rá - ô - Di-no - rá, Ô Di-no - rá ô Di-no - rá Tuamãetá no

10 sam-ba tácan-sa-do - de te es-pe-rar o ga-lo can - tou deumadru - ga - dasolar-raiou

17 Mas Di - no - rá nes - se sam - ba não che - gou.

### Dona a casa é sua

### Dô dô dô dô

Dô dô dô dô dô dô dô dô dô dô

Vem va - di - a - ar

### Sereia, sereia

**Soolo/Kuoro**

Se - rei - a, se - rei - a, eu nun-ca vi tan-ta a - rei - a no mar. Se - rei



## Tanssiinkutsu (cavaquinho)



### Liite 3. Kuvia kenttätömatkalta



23.11.2013 Encontro do Samba de roda; ryhmien koordinaattorien tapaaminen. Casa do Samba, Santo Amaro.



14.12.2013 Matkalla esiintymispaikalle Feira de Santanan kaupunkiin Quixabeira da Matinha -yhtyeen keikkabussissa. Kuvassa ylhäällä vasemmalta Andrea Souza de Oliveira, kirjoittaja; alarivissä Aline Souza de Oliveira sylissään serkkunsa vauva.



14.12. 2013. *Reza do Cosme e Damião* -alttari ja esilaulajat: vasemmalla Zita, oikealla Dona Antonia Miuda.



14.12.2014 ”

*Reza e samba* -juhlassa sambapiirissä viihtyivät sekä vanhat että nuoret tanssijat.





15.12. 2013 Chica do Pandeiron ja Guda Morenon haastattelu perheen kotipihalla. Kuvassa vasemmalta: Chica do Pandeiro; Guda Moreno; Gudan poika Levi; kirjoittaja



15.12.2013 Haastattelu- ja musisointihetki Guda Morenon ja Chica do Pandeiron kanssa Associação Cultural Coleirinho da Bahia -yhdistyksen tiloissa. Rakennus on samassa pihapiirissä perheen kotitalojen kanssa.



4.1.2014. Ryhmähaastattelussa. Maragojipe, Saubara.



5.1.2014 Mestre Celinon haastattelu. Terra Nova.





6.1.2014 Ryhmähaastattelu. Vasemmalta Chica do Pandeiro, Zé Vitório, Elízeu, Guda Moreno, Tarcício. Haastattelu tehtiin Gudan ja Chican kotitalojen edessä. Terassilla Gudan puoliso. Matinha, Feira de Santana.



6.1.2014. Chica laulamassa *boaidaa*, säestäen laulua naputtamalla rytmiä kuivuneeseen kurpitsan kuoreen. Samban lisäksi Chica hallitsee muitakin paikallisia musiikkiperinteitä ja esimerkiksi vuodenvuorokierro juhliin liittyviä lauluohjelmistoa.